

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

جلال العشري

صرخات .. فى وجه العصر



دار المعارف



صرخات ..
فى وجه العصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

صرخات .. فى وجه العصر

جلال العشرى



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج ٢٠٠٤ .

الإلهُ مَوْجُودٌ .. وَهَذَا هُوَ الشَّيْطَانُ !

هنا كوكبو (الآلة الجينية)

تقديم

أن نكون عصريين معناه قبلًا . . . أن نكون أصلاء

أن نكون عصريين معناه قبلًا أن نكون أصلاء ، فالأصالة والمعاصرة وجهان لحقيقة واحدة ، وثمة سببية متبادلة بين الجانبين ، فبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين ، وليس النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما . . . لأن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة السوائل في الأواني المستطرقة . . . تزداد أو تنقص معاً في وقت واحد ، بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . ونعني بالأصالة تلك الطاقة الروحية الكامنة في ضمير الشعب داخل الدولة ، أو الفرد داخل الشعب ، والتي تمكنه من معانقة أرضه واعتناق ماضيه . . لا بمعنى الانسياق فوق تراب هذه الأرض والتعصب لهذا الماضي ، ولكن بمعنى التمثل والاستيعاب ، واستلهاهم القيمة الدافعة إلى التواصل والاستمرار .

وإذا كانت الأرض من ناحية هي التسكين المادي للرقعة المعاشية التي يرتكز عليها الفرد ومنها ينطلق ، لأنها الرقعة التي فيها نبت وفوقها ينمو وعلى امتدادها تكب له الحياة ، فإن الماضي من ناحية أخرى هو التوصيف الروحي لأبعاد المعنى وأغوار القيمة التي يستمد منها المواطن جوهر إحساسه بالحياة . وهاتان القيمتان معاً هما جناحان المواطن على الأصالة . . بهما يحيا وبدونهما لا يقوى على التحليق .

والقيمة الكبرى التي للأرض ليست في كونها ملجأً أو مأوى ، وإنما هناك قيمة جوهرية للأرض ، أي للأرض باعتبار جوهرها الحقيقي وهو الانتماء . . (فنير النيل) بالنسبة لي لا يعدله أي نهر آخر ، لا (السين ، ولا التيمز ، ولا الفولجا) من حيث أنه يعنى بالنسبة لي مجموعة من الوجدانات أعيشها ، أو هي التي تعيشني ، وهي التي تقودني إلى معرفة حقيقي للداخلية ، وهذا إحساس لا يستشعره من هو في حالة الانتماء ، وإنما يعانيه من يمتلكه . الشعور بالاغتراب .

وكذلك الماضي أو التراث لا تمثل قيمته الكبرى في كونه مجموعة من الأحداث على المستوى التاريخي ، أو ركام من الشعائر على المستوى الديني ، أو حزمة من التقاليد على المستوى

الاجتماعى ، وإنما التراث فى جوهره حقيقة روحية قادرة على عقد الصلة بيننا وبين أقراننا ، وقادرة فى الوقت ذاته على طبع قوتنا التعبيرية بعامة بطابع خاص وأسلوب مميز ، فالصين دولة عصرية ولكن لها طابعها الخاص ، وكذلك اليابان دولة عصرية ولكن بأسلوبها المميز ، فالتراث لا يجمد من أجل مكوناته المادية ولكن من أجل العنصر الروحى الذى ينطوى عليه ، والماضى ليس إحدى نتائج التطور التاريخى ، بل هو قيمة عليا تختلج على الحاضر ما له من معنى .

هاتان القيمتان .. الأرض والتراث وهما بمثابة بعدى المكان والزمان ، هما الأساس فى تحديد مفهوم الأصالة ، والذى بدونه لا يمكن تحديد مفهوم المعاصرة . فالفهومان كما قلنا غير منفصلين وإنما يستدعى أحدهما الآخر بالضرورة ، فأنت لكى تكون عصرية لا بد قبلاً أن تكون أصيلاً ، كما أنك لن تستطيع أن تكون أصيلاً إلا من خلال تضيقك لنوعية موقفك من التراث ، أعنى من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف حياتك المعاصرة . ولكن هل يمكن أن يكون الإنسان إلا عصرية ؟ أعنى هل يملك الإنسان إلا أن يكون عاشقاً عصره بشكل أو بآخر ؟

فى إطار هذا التساؤل ينبغى لنا أن نضع بين قوسين نعتين كلاهما بعيد عن التصور السليم لعنى العصرية أو المعاصرة . أحدهما هو النمط السطحي أو المسطح الذى يلقى بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة فلا يأخذ من العصرية سوى جانبها الشكلى لا الجوهرى ، والذى يتمثل فى المخترعات الآلية والمبتكرات العلمية كالآلة والصاروخ ، والمدنية الصناعية والسلوك العصائى وكافة وسائل الترفيه والإعلام .

والآخر هو النمط الزائف أو القشري الذى يخلط بين مفهوى الجدة والعصرية ، فينظر إلى كل جديد على أنه بالضرورة عصرية .. وصحيح أن من الجديد ما هو عصرية ، ولكن الصحيح أيضاً أن الجديد ليس دائماً وبالضرورة عصرية . وإلا فإن الواقع يدلنا على أن الفلاح فى حقلة قد يركب الجرار ويعامله معاملته للجاموسة ، وكذلك العامل فى مصنع قد يدير الآلة إذا تعطلت بمجموعة من التعاويد الدينية ، فكلاهما ليس عصرية وإن اعتمد على مخترعات جديدة ، فليس المهم بالنسبة للإنسان العصرية أن يملك «مخترعات» العصر ، ولكن المهم هو فهم «روح» العصر ، ولا يتأتى ذلك إلا بأن يوضع الإنسان المعاصر فى قلب عصره ، لا منعزلاً عن جنوره التراثية ، ولكن رابطاً بين الواقع والتاريخ .

وأن يكون الإنسان معاصراً معناه أن يعيش عصره ، لا بمعنى الانفعال ولكن على مستوى الاستكناه ، فالإنسان المعاصر ليس صنيعة عصره ، بل هو صانع ذلك العصر ، هو محور ما يجري فيه من أحداث ، وهو صاحب ما تتور فيه من قضايا ، ومن هنا - لا من هناك - كان لزاماً على الإنسان العصري ألا يرتبط بالتاريخ ارتباطاً طولياً فحسب ، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطاً عرضياً ، بمعنى أن تترايط في نفسه أحداث عصره ، سواء على الصعيد المحلي أم الصعيد العالمي ، مشكلة في ضميره بانوراما الإنسان المعاصر .

ومن هنا أيضاً كان حتماً بالنسبة له أن يرتبط بإطار عصره الحضارى سواء في مستوياته العلمية والتكنولوجية ، أو في مستوياته الثقافية والاجتماعية ، فهو عصري لأنه يعيش عصره بكل أبعاده الحضارية ، وعصريته نابعة من مقدار تمثله لروح هذا العصر .

نقيضتان إذن يعيش بينهما أدبنا العربي المعاصر ، وتشكلان فيما بينهما الأزمة المنهجية التي يعانيها هذا الأدب في هذه المرحلة الهامة من مراحل تطوره . . ولا خلاص له من هذه الأزمة إلا بتوقيع معاهدة سلام . . دائم وعادل بين كلا الطرفين ، وأغنى بهما الأصالة من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى .

ولا يبدو التناقض إلا في الظاهر ، لأنها في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة يكمل كل منهما الآخر ، بحيث لا يكون النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما كما سبق أن أوضحنا . . فأن نكون عصريين ، معناه قبلاً أن نكون أصلاء ، وبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين . .

وأقصد «بالأصالة» هنا أن يصدر الكاتب في كتابته عن ذاته أولاً بحيث نجى هذه الكتابة نابعة أصلاً من طبيعة الأدب في بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزاي لغة هذا الأدب في الفن والتعبير ، غير منعزلة عن أبلدع وأروع ما في تراثه القومي على مر العصور ، أما «للمعاصرة» هنا أيضاً فعناها أن يعيش الكاتب واقع عصره ، معبراً عن روحه ، مستفيداً من إنجازاته ، معترفاً مع قضاياها ، محاولاً بعد ذلك ألا يظل عليه من الخارج متأملاً ، بل أن يحياها من الداخل مجدداً ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

والسؤال الآن هو هذا . . كيف يستطيع أدبنا الحاضر أن يوفق بين أصالته ومعاصرته ، بحيث تكون الأصالة طابعاً متسقاً تلتقي فيه قيم الجماعة بقيم الفرد ، والمعاصرة سمات عامة تتحد فيها مزاياء القديم بمزاياء الجديد ؟ .

إن الإنسان العربي المعاصر، يتجه إلى تأكيد ذاتيته، وهو ما يتجلى بشكل واضح في الفكر والأدب والفن، فهو يثور على جمود التقاليد، ويحاول أن يعيش واقع عصره، وأن تكون له رؤاه الخاصة في التفكير والتعبير، ولذلك فهو يتأثر بالأنماط الغربية الجديدة في مواجهة الأنماط التقليدية للموروثة، ويرى في هذا التأثير نوعاً من إثبات معاصرته.. وتأكيداً لذاتية في مواجهة مجتمعة، ولكنه يشعر من ناحية أخرى بأنه إنسان ضائع في خضم الحضارة الغربية الحديثة، التي تلتهم ذاتيته وقوميته في وقت واحد، فلا يجد بُدّاً من الاستمسك بترائه العريق في مواجهة هذه الحضارة، بحيث يكون أكثر صدقاً مع ذاته في العودة إلى هذا العالم، وبحيث تكون أصالته في محافظته على هذا التراث، والصنوبر عنه من جديد.

وهذا هو موقف جيل الرواد، الذي عبر عنه «توفيق الحكيم» بقوله:

«... إن الأصالة في الأشياء والأحياء، هي في ذلك الاحتفاظ المتصل بالزوايا الموروثة، كإبراً عن كابر، وحلقة بعد حلقة، هكذا يقال في شعب أو رجل أو جواد، وهكذا يقال في فن أو علم أو أدب، عراقة الأدب في طابعه المحفوظ المنحدر إلينا من بعيد».. ولكن الإشكال يظل قائماً.. ذلك لأن صلور الأديب عن تراثه لا يكفي لكي يسمى أصيلاً، وإنما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى مآلفه من تراث الأقدمين شيئاً من روحه الخاص وروحته الذاتية، بحيث يختلف عن القديم وإن مجانس معه في الروح والطابع.

ويزداد الإشكال تعقيداً عندما يكتسب بعده الحضاري.. فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصلح عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر، أم في الفن، أم في الأدب، أم حتى في الحياة، وأقصد بالنظرية العامة.. الفكرة العريضة التي يقف فوقها كل منشط إنساني، كما في حالة (البراجاتية) في أمريكا، (والتجريبية) في إنجلترا، (والعقلانية) في فرنسا، (والثالية) في ألمانيا، (والواقعية) في الاتحاد السوفيتي.

على أن هذا الإشكال ذاته هو الذي واجهه أدباء الجيل الماضي، وحاولوا أن يتصدوا له بالتوفيق بين القديم والجديد، على أن يأخذوا من القديم ما يروونه جليلاً بالبقاء، ويتنصوا من الجديد بما لا يتعارض مع هذا القديم، وهذه المحاولة التوفيقية تشبه في كثير من الوجوه موقف مفكرى العرب القدامى، عندما تصدوا لثقافة الإغريق، وأخذوا عنها نقلاً وترجمة، فوضعوا «أصالتهم» نصب أعينهم واختاروا طريق التوفيق بين قديمهم الموروث وجديدهم الوافد، على أساس من نقد القديم والاختيار من الجديد، فظهرت محاولات التوفيق بين

العقل والدين ، أوبين الحكمة والشريعة ، أوبين النقد والخلق عموماً في الأدب .
والذى يعيننا الآن ، هو أن هذه المحاولة التوفيقية بالنسبة لأدباء الجيلنا الماضى فى موقفهم
من الحضارة الغربية ، تضمنت الجمع بين الفردية والقومية ، فأدب الأديب إنما يكون معبراً
عن الخصائص القومية لشعبه ولغته وتراثه ، مُرباً فى ذات الوقت عن ذاتية صاحبه من حيث
تأثره بالثقافات المتاحة له فى عصره .

ومن هنا كان اهتمام أدباء هذا الجيل بقضية «التأصيل» أعنى بدراسة التراث وإعادة تفسيره
بحسب قيمه الأصلية ، كما فعل «طه حسين» مع «المعري» ، و«المتنبى» ، وكما فعل «العقاد» مع
«ابن الرومى» ، وأبى نواس» ، وكما فعل «الملازنى» مع «الحيام» ، و«شارين برد» ، وكما فعل
«مصطفى عبد الرازق» مع فلاسفة الإسلام ، وكما فعل «محمد مندور» مع نقاد العرب
القدامى .

على أن قضية التأصيل هذه ، وإن كانت قد استطاعت بالنسبة لأدباء الجيل الماضى ، أن
تحل التناقض الذى بدا لهم فى ذلك الحين بين الفردية والقومية أو بين التراث القومى والثقافات
الأجنبية ، على اعتبار ألا تناقض بين ذاتية الأمة ، إذا نظرنا إلى الأدب القومى بالقياس إلى
آداب الأمم الأخرى ، وبين ذاتية الكاتب ، إذا نظرنا إلى أدبه بالقياس إلى أدب معاصريه ،
أقول إن قضية «التأصيل» هذه لدى أدباء الجيل الماضى ، لم تستطع أن تستوعب قضية
«التعصير» لدى أدباء الجيل الحاضر ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يديروا ظهورهم للأشكال
الجديدة فى الأدب والفن . . من (سريالية) إلى (وجودية) إلى (تجريدية) إلى (عشية) إلى
(بنوية) إلى آخر هذه الأشكال التى أصبح لها أثرها وتأثيرها فى الثقافة الأوربية المعاصرة ،
وأصبح لزاماً على أدباء جيل المعاصرة الذين يحاولون أن يحطوا من أدبنا جزءاً من الآداب
العالية أن يقيموا لها كل اعتبار .

إن هذه التيارات التى تصدر بلا شك عن احتزاز قيم الحضارة ، برفضها الأشكال المنطقية فى
الأدب والفن ، والتى تجاهلها الدكتور «هيكل» وأنكرها «العقاد» وأعرض عنها «طه
حسين» ، ولم يلتفت إليها أدباء الجيل الماضى ، باتت تشكل تحدياً ثقافياً بالنسبة للأديب
المعاصر ، فلا هو قادر على تجاهلها كلية ، ولا هو بمستطيع أن يقلدها تقليداً كاملاً ، وربما كان
«توفيق الحكيم» باعتباره همزة الوصل بين جيلين ، جيل الريادة ، وجيل المعاصرة أولئك الذين
صدروا عن تراثنا القديم برؤى جديدة ، وهؤلاء الذين يحاولون أن يحطوا من أدبنا المعري جزءاً

من الآداب العلية ، هو الذى اعترف صراحة بهذه التيارات ، وبما لامتداداتها من خطر فى الثقافة المعاصرة ، فراح يقول فى مقدمة مسرحيته «يا طالع الشجرة» :

«إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح .. إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطق فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة .. فإن كل ذلك قد عرفه فنانونا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم ..»

أى أن محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، فى وحدة حية يتلاقى فيها القديم الأصيل والجليد المعاصر ، وإن كانت قد دأبت فكر «توفيق الحكيم» وتخياله ، فراح يعمل لها حساباً خاصاً ويقم لها ما تستأله من وزن ، فإن ما ينبئ أن تحشاه على حد تعبيره هو أن يحمّد فننا فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات .

ولكن دعوة «توفيق الحكيم» ، كما هو واضح ، كانت دعوة محدودة بملود الوعى الفردى محكومة باتسمات ومعطيات جبل الريادة ، بحيث تبلو الهوة واسعة بين الثورة المستمرة فى الأشكال الأدبية والفنية ، وبين هذه الأشكال وأصولها الرسمية أو الشعبية فى تراثنا القومى ، الأمر الذى يحتاج إلى رؤية مغايرة لكيف العلاقة بين التأصيل والتعصير ، بما تتطلب على الأصالة من ولاء للأصول والجذور ، وبما تستلزمه المعاصرة من إحساس بنفض العصر ، وإيقاع التغير ، وهذا ما عبر عنه «نجيب محفوظ» باعتباره حلقة وصل بين الجيلين مع اقتراب من جيل المعاصرة ، أكثر من «توفيق الحكيم» الذى هو أقرب إلى جيل «الأصالة» ، حيث يقول : «ولكنى أستطيع أن أقول إنه ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقروناً برويا جديدة ، والحق أن الموجودين قد يكونون أخطر من المجددين ، وعلى أى حال فلأقول أن يفيد من بعدنا ، من جهودنا ، ليلغوا بالفن منزلة عالمية ، لقد قنا بتأصيل الفن الروائى ، أما الجيل الجديد فسوف ينفخ بالرواية العربية إلى المستوى العالمى ..» .

وهذا معناه أن القضية فى صحيحها هى قضية أجيال ، وأن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالجيل الحاضر ، على أن يظل هذا الجيل مرتبطاً بالديمومة التاريخية ، التى تجعله ينظر حرقى إلى الماضى بمنظار الحاضر ، وإلى «المعاصرة» على أنها الإيقاع الحركى المتغير فى مسيرة الأصالة ، وعياً بالتاريخ واستلهاماً للتراث ومواكبة لروح العصر .

وهذا الكتاب «صرخات في وجه العصر» إطلالة «بانورامية» واسعة على شخصيات في الفكر والأدب والفن ، في الفكر الفلسفي والأدب الروائي والفن المسرحي ، كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير العصر باعتبارهم شهود إثبات ، وأيضاً شهود نقي على عصرنا الحاضر ، وبحيث لا يمكن لأى مثقف عصري مبدعاً كان أو ناقداً ، إلا أن يكون قد تأثر بأكثرهم في جانب من جوانبه ، إن كان بحق يعيش عصره ، وتردد في كتاباته أصداء العصر.

فالمفكر أو الأديب أو الفنان ، ممن تناولت في هذا الكتاب ، كان بحق صرخة في وجه عصره ، صرخة تمرد واحتجاج على أشياء بعينها ، وفي ذات الوقت دعوة إلى التجديد في الخلق والإبداع ، وكأنما يحمل في إحدى يديه قولة «لا» ويحمل في اليد الأخرى قولة «نم» ولا يكتفى بصرخة الثورة «يسقط العالم» بل يستكملها بصيحة التعمير : «أنا أبنيه أفضل مما هو الآن» .

فهو صرخة وصيحة في وقت معاً ، صرخة نفي وصيحة إثبات ، ومن النفي والإثبات يولد التطور ، وينبع التغيير ، وينبثق الميلاد الجديد .

ولا شك في أن شخصيات أخرى ، غير الشخصيات الواردة في هذا الكتاب ، كان لها أثرها على جبين العصر ، فضلاً عن تأثيرها في وجدان الجيل ، ولكن الذى لا شك فيه أيضاً أن شخصيات هذا الكتاب ، كانت صرخاتها أعلى ، وصيحاتها أقوى ، بحيث لا يمكن إغفالها أو تغافلها في رحلة العبور إلى الشاطئ الآخر من المعادلة الصعبة التى تفرق وجداننا الثقافي ، وأبقى به شاطئ المعاصرة .

فهم جميعاً منارات على الشاطئ الآخر ، لا بد لنا من أن نتهدى بنورها . . ذلك النور الباهر ، إن كان لنا أن نسبح في تيار أحد شاطئيه هو الأصالة والشاطئ الآخر هو المعاصرة . وهذا الكتاب «صرخات في وجه العصر» لا يمكن عزله عن أخ له سبقه إلى النشر وهو كتاب «ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة» الذى طرح فيه قضية «التأصيل» ، «والتعصير» ، من خلال دراسات في النقد التطبيقي ، تناولت جوانب بعينها من ثقافتنا الحديثة في الفكر الفلسفي ، والنقد الأدبي ، والشعر الغنائي ، والمسرح الشعري ، فضلاً عن الرواية والقصة القصيرة ، وعبر ثلاثة أجيال متعاقبة في كل جانب من هذه الجوانب ، هي جيل الريادة وجيل الحداثة وجيل المعاصرة .

وحسبي بهذين الكتابين .. (كتاب الأصالة) و (كتاب المعاصرة) ، أن أكون قد طرحت القضية ، وهى أطروحة يد لا تزال قصيرة ، لقضية لا تزال كبيرة ، ولكن عزائي هو أن العين لا تزال قصيرة .. بصيرة بهذه القضية الكبيرة ، فإلى كتب أخرى ، إن شاء الله .

جلال العشرى

الصرخة الأولى

«هيجل»

الحياة هي حياة الفكر

«إن تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحرية ، وهذه
هى النهاية الأخيرة للكون ، هذا والتاريخ الإنسانى
هو تاريخ الفكر ، كما أن الحياة الإنسانية حياة
مفكرة»

«هيجل»

من الفلاسفة من يفلسف حياته وبحيا فلسفته ، لما تمخض به هذه الحياة من زلازل روحية
عنيفة ، وتجارب نفسية حادة ، لا يملك الفيلسوف معها إلا أن يعيشها وبحياها ويتحد بها ،
ويتخذها نقطة انطلاق فى فلسفته بخاصة وفى تفكيره بوجه عام .

والحق أن فلسفة «الواحد» من هؤلاء لا يمكن أن تنفصل عن حياته ، بل لا يمكن النظر
إلى حياته نفسها بمعزل عن هذه الفلسفة . وكيف يمكن غير ذلك ، وصاحبها ليس فيلسوفاً
يتخذ من الفلسفة صناعة له ، أو عالماً يحكف على منهجه العلمى ، أو لاهوتياً كل هم أن
يشغل باللاهوت ؟

ومن هنا كان فيلسوف الحياة ، هو ذلك الإنسان الذى تراود دائماً مشتمل الوجدان متوهج
العاطفة ، تشيع فى نفسه سورة القلق وتضطرم فى باطنه جذوة الألم ، يجتذبه العالم من ناحية
وتورقه الرغبة فى مجاوزة هذا العالم من ناحية أخرى ، فلا يمكن إزاء هذا كله ، إلا أن يلقى
بنفسه فى آتون التجربة ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى «الحقيقة» حقيقة نفسه ، وحقيقة
الآخرين ، وحقيقة العالم من حوله .

وإذا كانت تلك هى الركيزة المحورية التى ارتكزت عليها «فلسفة الوجود» وهى الفلسفة

التي تنصرف عن «المجرد» إلى «المشخص» وتتحول عن «الماهية» إلى «الوجود» وتعلق
بالإنسان من حيث هو موجود فردي ، وإذا كان الوجوديون في العصر الحديث من أمثال «كير
كجارد» ، و«نيتشه» ، وجيريل مارسيل ، وجان بول سارتر» قد هاجموا «فلسفة الماهية»
باعتبارها فلسفة عقلية خالصة ، تغفل عن مشكلة الوجود ، وتجعل الإنسان أسيراً لمجموعة من
التركيبات الذهنية المجردة ، فإن جذور هذا الاتجاه ترتد إلى الزمن القديم ، عندما احتلت
مشكلة الإنسان المكانة الأولى في تفكير الفلاسفة ، فحاض فيها «سقراط» في العصر القديم ،
وعانها «أوغسطين» في العصر الوسيط ، وعنى بها عناية بالغة كل من «بسكال» ، و«مدين»
«بران» في العصر الحديث .

ولكن هل معنى هذا أن «فلسفة الوجود» كضيلة بالقضاء على «فلسفة الماهية» وأن فلاسفة
الحياة أهم بكثير من فلاسفة الفكر؟ هل معنى هذا أن «فيلسوف المذهب» من أمثال
«أفلاطون» ، وأرسينوزا ، وكانط ، وهيجل» ، رجل حرفته التأمل ، وبضاعته الكلام ، وأنه
على حد تصوير «كير كجارد» أشبه بمن يبتنى لنفسه قصراً ، ولكنه يسكن إلى جواره كوخاً
حقيراً؟

وهل معنى أن يصبح «كير كجارد» زعيماً للفلسفة الوجودية ، وألد أعداء الفلسفة
الميجلية ، أن نضع باقة من الزهور على قبر «هيجل» في ذكرى مرور مائتي عام على مولده ،
لكي نجري مسرعين إلى كعب «كير كجارد» وكتب غيره من الثوار؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن «كير كجارد» نفسه لم يبدأ إلا من حيث انتهى «هيجل» ، وفضلاً
عما يتردد في فلسفة هذا الفيلسوف من أصلاء العصر الذي عاش فيه ، وفضلاً عن الإطار
الحضاري الذي صدر عنه ، والذي شكل موقفه من التاريخ خصوصاً ، ومن الحضارة بوجه
عام ، وفضلاً عما في فلسفته من جدّة وعمق وأصالة ، ستظل البشرية تستقيها ضمن تراثها
الإنساني الخالد ، فضلاً عن هذا كله ، فإن الإنسان المعاصر لا يسعه إن هو أراد أن يكتب
شيئاً من المنظور التاريخي عن الماركسية والوجودية ، وعن البراجماتية والفلسفة التحليلية ، وعن
البنوية أو علم اللغة العام ، وعن الأرثوذكسية الجديدة ، أو ما يسمى بالترعة النقدية
الجديدة ، لا يسعه إن أراد أن يكتب شيئاً من ذلك ، إلا أن يأخذ في اعتباره تأثير «هيجل»
باعتباره مركز إشعاع حقيق لهذه المذاهب وتلك الاتجاهات .

وإذا كان للنهج (الجدلي الميجلي) قد وجد طريقه في عالمنا المعاصر ، وكان «أكثر من

نصف سكان العالم يؤمنون بهذا المنهج ، فضلاً عما يشيع في المؤلفات المعاصرة من كلام عن وحدة الأضداد ، وحتمية التاريخ ، وضرورة التطور الاجتماعي ، والتناقض بين مصالح العمال وأصحاب رموس الأموال ، والصراع بين الطبقات وبين النظامين الرأسمالي والاشتراكي ، فما أجدرنا ، إن أردنا أن نعيش هذه المفاهيم التي يصطرح بها علاناً للمعاصر ، أن نمود إلى ينبوعها الأصيل ، إلى مصادرها الأولى ، حيث «هيجل» وكتابات «هيجل» .

الفيلسوف في تيار عصره :

لم يولد «هيجل» في جو عاصف ، ولم يعيش حياة حافلة بالأحداث ، إلا أن تكون مؤلفاته هي الأحداث الملمعة في حياته ، وأن تكون هذه المؤلفات صدى وتعبيراً عن روح عصره . وكأن «الدهاء التاريخي» الذي تحدث عنه «هيجل» هو الذي شاء أن يضع هذا العقل الكبير والعظيم معاً في فترة من أشد فترات التاريخ الحديث حرجاً وثراء في وقت واحد ، فقد تقاسم القرنان الثامن عشر والتاسع عشر حياته مناصفة (١٧٧٠ - ١٨٣١) ، بحيث عاش فيلسوفنا في مرحلة الانتقال التي شهدتها هذان القرنان ، وعانى كل ما تعانيه فترات الانتقال من دراما التغير السياسي والاجتماعي والحضاري .

فهو يشهد اندلاع الثورة الفرنسية ، وما ترتب على قيام هذه الثورة من المناداة بتحرير الإنسان ، وبث قيم الحرية والإخاء والمساواة في عصر خلا تماماً من كل سابقة لهذه القيم النبيلة . وهو يعيش في مجتمع إقطاعي تسوده رجعية التبلد الذين يستغلون الطبقة الوسطى أبشع الاستغلال ، فيعاني صراع النظم الاجتماعية وتطاحنها المرير الحاد . النظام الإقطاعي من ناحية ، والنظام البورجوازي من ناحية أخرى . وهو يولد في وقت يشهد أقول عصر التنوير بكل ما ينطوي عليه من إيمان بالعقل ، وتشبث بالقواعد الكلاسيكية الجامدة ، ويفتح لبزوغ عصر الرومانتيكية بكل ما ينذر به من إيغال في العاطفة وإسراف في الخيال .

وهو يشهد بعد هذا كله تحولات هائلة وأحداث مملعة تترك بصماتها الواضحة على جبين هذا العصر ، يشهد العالم للمشهور « وات » وهو يحقق استغلال البخار في الصناعة ، ويقم أول مصنع للنسيج في العالم ، ويشهد العالم الفرنسي « لافوازيه » وقد نجح في تحليل الماء ، كما يشهد اختراع التلغراف البصري ، واختراع آلة حلب الأقطان ، واختراع العمود الكهربائي ، ويشهد

إلى جوار هذا كله ، موت «فردريك الثاني» ، وإعدام «لويس السادس عشر» وإعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية ، وقيام الحروب النابليونية ، وقصف مدينة بينا بالدافع ، ثم انتهاء حكم «نابليون» وقيام التحالف المقدس .

عناصر متضادة وتيارات متضاربة وتناقضات كثيرة تخرج بها الحياة في عصر «هيجل» ، وكان لزاماً على فيلسوفنا الشاب أن ينصهر في دوامة هذه التناقضات منذ طفولته الباكرة ، وكان لزاماً عليه كذلك أن يسبح في تيار عصره ، يتأثر به بمقدار ما يؤثر فيه ، ومن التأثير والتأثير يولد الوعي ويمضي التطور .

فإذا كان العصر حافلاً بكل هذه للتناقضات ، وكذلك الكون ، بل كذلك الإنسان ، فما هي الرابطة التي تجمع بين كل هذه للتناقضات في وحدة واحدة ؟ .

هذا هو السؤال المحوري الذي ظل يثوق عقل فيلسوفنا طوال حياته ، وما كانت حياته كلها إلا بحثاً عن الإجابة الكافية عن هذا السؤال : بحثاً عن نوع هذه الرابطة من ناحية ، وكيفية الكشف عنها من ناحية أخرى .

حياة بلا أحداث :

ولأننا حاولنا أن نتعرف على الأحداث الناتجة في حياة هذا الفيلسوف ، لما وجدنا غير النسر اليسير مما روثه شقيقته ، وما رواه بعض رفاقه ، وما ذكره هو في مذكراته التي كان قد بدأ يدونها وهو في الرابعة عشرة من عمره ، من هذا كله نستطيع أن نعرف عن «هيجل» أنه ولد في ٢٧ أغسطس عام ١٧٧٠ بمدينة اشوتنجمارت بألمانيا ، وأن اسمه بالكامل هو «جورج فيلهلم فريدريش هيجل» .

أما أبوه «جورج لودفيج هيجل» فكان يعمل موظفاً حكومياً ، وكان على جانب من اليسار يفوق ثقافته ، على العكس من أمه «ماريا المجدلنية» التي كانت تتمتع بقدر أكبر من التعليم والثقافة ، وكان لها تأثير قوي على «هيجل» في دراسته الأولى : فهي التي أشرفت على دراسته عندما أرسله والده إلى المدرسة الألمانية وهو في الثالثة من عمره ، وهي التي زودته بقواعد اللغة الألمانية عندما ألحقه والده بالمدرسة اللاتينية وهو في الخامسة من عمره ، وحتى عندما التحق بالمدرسة الثانوية وهو في العاشرة وبق فيها حتى الثامنة عشرة ، وتذكر شقيقته في الرسالة التي بعثت بها إلى أرملة بتاريخ ٧ يناير سنة ١٨٣٢ ، أن «هيجل» كان يحصل على

جائزة سنوية طوال مراحل دراسته بالمدرسة اللاتينية ، لأنه كان دائماً من الطلبة الخمس الأول ، وأن ترتيبه كان الأول باستمرار طوال دراسته بالمدرسة الثانوية . وأن أستاذه « ليفر » الذى كان يحبه كثيراً أمدها وهو لا يزال فى الثامنة الترجمة الألمانية لمسرحيات « شكسبير » ، وكان أول ما قرأه « هيجل » من هذه المسرحيات مسرحية « زوجات ونلسور المرحات » .

وتكشف لنا المذكرات التى كتبها « هيجل » فيما بين عامى ١٧٨٥ - ١٧٨٧ عن قراءاته فى هذه المرحلة ، وعن عنايته الخاصة بالأدب اللاتينية واليونانية ، وعن ميله الطيى إلى اليونان أكثر من ميله إلى الرومان ، وإن كان قد أجهده نفسه فى قراءة الرومان والأدب اللاتينى حتى لا يرتد إلى الوراء .

وفى سن السادسة عشرة ، قام « هيجل » بترجمة كاملة عن اليونانية لكتاب « لوجينوس » Longinus « فى الجلال » وهى نفس السة التى درس فيها « الإلياذة » وقرأ « شيشرون » ، وطلع « يوريدس » . وفى السنة التى تلتها مباشرة ١٧٨٦ شرع فى ترجمة « مثنى الأخلاق » « لايبكنيتوس » ، أما فى عام ١٧٨٨ وقبل التحاقه (بمعهد توينجن) ، فقد درس الأخلاق « لأرسطو » ، وقرأ « أوديب فى كولونا » « لسوفوكليس » ، ومن بعدها أعجب إعجاباً شديداً بهذا الشاعر اليونانى القديم ، فواصل قراءة جميع مسرحياته ، وترجم بعضها إلى اللغة الألمانية ، ومن أهم ما ترجمه وتأثر به مسرحية « أنتيجونا » التى تمثل فى رأيه جمال الروح الإغريق تمثيلاً كاملاً ، والتى ظل متحمساً لها طوال حياته لما تنطوى عليه من قوة فى الجمال ، وعظمى فى الأخلاق .

وقبل أن يلتحق « هيجل » بذلك المعهد الدينى ، كان قد أنجز « حواراً بين أوكثاف وأنطونيان وليبيدوس » وحواراً آخر عن « الديانة لدى الإغريق والرومان » ، وفى سنة ١٧٨٨ كتب بحثاً عن « بعض الفوارق والاختلافات بين الشعراء القدامى والمحدثين » وهى البحوث الثلاثة التى نشرها « هوفستتر » عام ١٩٣٦ بعنوان (وثائق خاصة بتطور « هيجل ») .

الفيلسوف العظمى فى المعهد الدينى :

كان هذا كله قبل عام ١٧٨٨ ، وهو العام الذى التحق فيه « هيجل » بمعهد (توينجن) لدراسة البروتستانتية بمنحة حكومية من الدوق كما كانوا يسمونها فى ذلك العصر . وكان هذا

المعهد ذائع الصيت في تخريج القساوسة الإنجليكانيين ، وقد تخرج فيه عدد كبير ممن كان لهم شأنهم في الحياة الأكاديمية الألمانية ، ومن كانوا أصدقاء مقربين لفيلسوفنا «هيجل» . وفي هذا المعهد تعرف «هيجل» على أهم صديقين لازماه في حياته ، وتأثر بهما بمقدار ما أثر فيهما ، أحدهما هو الشاعر «هيلدرلين» الذي اشترك مع «هيجل» في حب اليونان والشعر والفلسفة ، وقرأ معه كتب الدراما الإغريقية ، واطلع معه جنباً إلى جنب على مؤلفات «أفلاطون» . وقد تأثر «هيجل» بصديقه الشاعر إلى الحد الذي جعله ينظر إلى الشعر باعتباره أسمى الفنون ، كما تأثر «هيلدرلين» بصديقه الفيلسوف حتى لقد ظهرت أعراض (الجلد الحيجلي) على أعمال «هيلدرلين» الشعرية .

أما الصديق الآخر الذي تعرف عليه «هيجل» فهو الفيلسوف «شيلنج» الذي كان يصغره بخمسة أعوام ، وإن كان قد سبقه إلى النشر ، «وشيلنج» هو (فيلسوف الهوية) الذي يذهب إلى القول بأن الروح والطبيعة هما نفس الشيء ولكن ممثلاً في المطلق ، وقد كان «هيجل» و«شيلنج» يجتمعان معاً لمناقشة الأفكار الفلسفية والآراء السياسية ، كما تعاونوا معاً في أثناء وجودهما في (بينن) على إصدار صحيفتهما النقدية الفلسفية ، التي شرح فيها «شيلنج» أبعاد فلسفته ، ونشر فيها «هيجل» أهم مقالاته (الإيمان والمعرفة) ، (حول جوهر الفلسفة النقدية) ، (الطرق العلمية لتناول الحق الطبيعي) .

وبعد «هيلدرلين» و«شيلنج» ، يحمي «لوتفين» Leutwin «الذي زامل «هيجل» في المعهد ، والذي نشر بعد وفاة «هيجل» بثمانية أعوام ، ١٨٣٩ ، ذكرياته عن «هيجل» أيام أن كان طالباً في المعهد الأسبق المشهور ، وربما كان أهم ما جاء في هذه الذكريات هو وصف «لوتفين» لسلوك «هيجل» بأنه كان «بوهيمياً» وهو سلوك لم يكن يتفق في بعض الأحيان مع تقاليد المعهد الديني .

ومهما يكن من أثر هذا المعهد ، ومن أمر السنوات الخمس التي أنفقها فيه «هيجل» دراساً للاهوت ، فلا يبدو أن «هيجل» كان يحتفظ - سواء للمعهد أو للسنوات الخمس - بذكريات جميلة أو عميقة ، فهي هي بيعت برسالة إلى صديقه «شيلنج» يسخر فيها من .. «أولئك اللاهوتيين الذين يأخذون المسائل لللهللة على أنها أمور صلبة يقيمون فوقها معابدهم القوطية» .

وهكذا تخرج «هيجل» في معهد (توينجن) عام ١٧٩٣ ، بعد أن ناقش بحثه أمام لجنة

المعهد ، وأعلن عن عدم رغبته في ممارسة مهنة القسيس ، وعن رغبته في ممارسة مهنة التعليم ، واستكمال دراسته للفلسفة والآداب .

الفيلسوف يشتغل بالتعليم :

وفي مدينة « برن » عاصمة الاتحاد السويسرى ، وفي أحد بيوت الأشراف ، ظل « هيجل » يدرس لأبناء هذا البيت حتى عام ١٧٩٦ ، وخلال هذه السنوات الثلاث مارس « هيجل » حياته متحرراً من أغلال المعهد وأصفاده ، متخلصاً من نظامه القامى العنيف ، فقرأ « مونتسكيو » ، واطلع على « جيون » ، وعكف على دراسة الفيلسوف العظيم « كانط » .

أما « كانط » فقد شكل نقطة تحول هامة في تفكير « هيجل » الفلسفى ، وبخاصة ما كتبه كانط فى الأخلاق ، فقد تخرج « هيجل » فى نفس السنة التى أصدر فيها « كانط » كتابه الشهير (الدين فى حدود العقل) وذهب « هيجل » إلى برن مهوراً بكتاب كانط فكان من اليسر أن يقع أسيراً لكتابات العقلين من فلاسفة القرن الثامن عشر .

وتحت هذا التأثير كتب « هيجل » الدراسات التى عرفت فيما بعد باسم (كتابات الشباب أو) (الكتابات الدينية « لهيجل ») فى شبابه ، وهى الدراسات التى قام « نوهل Nohl » بتجميعها ونشرها فى مدينة توبنجن عام ١٩٠٧ وقد كتب « هيجل » أولى هذه الدراسات تحت عنوان (حياة المسيح) ، وفى تلك السنة نفسها ١٧٩٥ كتب الدراسة الثانية تحت عنوان (وضعية الديانة المسيحية) .

والذى يهمننا من أمر هاتين الدراستين اللتين جاء ظهورهما سابقاً على ظهور كتابه (ظاهريات الروح) ، هو أنهما كانتا بمثابة الإرهاص الفكرى ، بذلك الكتاب الخطير ، الذى يعد مدخلاً إلى مذهبه الفلسفى ، والذى وصف فيه الظواهر الدهنية وآثارها فى حياة الإنسان ، شارحاً كيف يرتفع الوعى من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا حتى يصبح هو والمطلق شيئاً واحداً .

وقد اتخذ « هيجل » فى هاتين الدراستين موقف الهجوم من الكنيسة ، ذاهباً إلى أن الديانة المسيحية أثقلت كاهلها بالشرائع والتعاليم ، حتى غدت ديانة حزينة معتمدة ترفل فى ثياب الحداد ، وذلك على العكس من الديانة الإغريقية القديمة التى كانت أعياداً للفرح

والإبتهاج ، يلتقى فيها الإغريق بالآلهة حتى على موائد الشراب .. بلاكهانة ولاكهوت ، ولا أتباع يرتدون زياً واحداً ، ويرددون كلاماً واحداً ، ويحملون شعاراً واحداً .

الفيلسوف في رحاب الجامعة :

توفي والد « هيجل » عام ١٧٩٩ أى بعد تخرجه من المعهد بست سنوات ، وكانت أمه قد توفيت عام ١٧٨٣ أى قبل التحاقه بالمعهد بخمس سنوات ، فأصبح الطريق مفتوحاً أمامه إلى « يينا » حيث حرّيته وانطلاقه ، وحيث الجامعة .

وكانت يينا في ذلك الحين مركزاً للإشعاع الفكرى والفلسفى ، أو على حد تعبيره (موجة الآداب) فيها ينتفس « فشته » وشيلنج من الفلاسفة ، « وجوته » وشيلر من الأدباء ، فضلاً عن الشعراء الرومانتيكيين بعاطفتهم المشبوبة ، وخطابهم الجامع ، وانطلاقهم النشوان . وهكذا انتقل « هيجل » إلى يينا في عام ١٨٠١ ، وهناك جدد صداقته القديمة مع « شيلنج » ، وتعاون الاثنان في إصدار جريدتها الفلسفية النقدية ، التى ظل « هيجل » يكتب فيها إلى أن توقفت عن الصدور عام ١٨٠٣ ، عندما غادر « شيلنج » تلك المدينة .

وفي تلك المدينة ، وفي العام الأول من انتقاله إليها ، أنجز « هيجل » بحثاً عن (ملار الكواكب) باللغة اللاتينية ، هو الذى أهله للتدريس (بالجامعة يينا) ، وعمقتضاه تم تعيينه محاضراً بالجامعة ، وإن لم يتابع محاضراته سوى عدد ضئيل جداً من الطلاب . وفي تلك المدينة أيضاً وفي نفس العام ، ظهر بحثه عن (الفرق بين مذهبي « فشته » وشيلنج » الفيلسفين) وهو البحث الذى دافع فيه « هيجل » عن فلسفة « شيلنج » ، حتى لقد ذهب البعض إلى القول بتأثره بفلسفة ذلك الفيلسوف .

غير أن أهم ما أنجزه « هيجل » في تلك الفترة هو كتاب (ظاهريات الروح) الذى يعد بمثابة المدخل إلى مذهبه الفلسفى ، والذى أتمه في الليلة السابقة لمعركة يينا (١٣ أكتوبر ١٨٠٦) وبعد أن قصفت يينا بالمدافع ، وتهمت جدران الجامعة ، كان إزاماً على « هيجل » أن يغادر المدينة إلى أن تنتهى (الحملة الفرنسية) .

وسامت أحوال « هيجل » حتى اضطر إلى قبول بعض للمونات المالية من الشاعر « وجوته » .. وازدادت سوءاً عندما وضعت « كريستيان شارلوت » ، وهى زوجة خادم في بيوت أحد الأشراف ، ابناً غير شرعى « لهيجل » ، سبب له الكثير من اللتاعب حتى اعترف به

وضمه إلى أسرته ، وهو الابن الذى مات غرقاً بالشرق الأقصى ، فى نفس السنة التى مات فيها «هيجل» ولكن قبل وفاته بشهرين .

من بامبرج إلى نورمبرج :

توالت الأحداث على مسرح الحياة السياسية والاجتماعية بشكل عنيف ومرعة متزايدة ، فلم يكن أمام «هيجل» إلا أن يرحل إلى «بامبرج» ١٨٠٧ ليتولى رئاسة صحيفة يومية محدودة الانتشار ، ظل يرأس تحريرها لمدة عام واحد فقط ، رحل بعده إلى «نورمبرج» حيث عين ناظراً للمدرسة نورمبرج الثانوية ، وظل فى هذا المنصب ثمانى سنوات ، كان يقوم فيها بتدريس الفلسفة والطبيعة والرياضيات ، وهى الدروس التى جمعها فى كتابه المعروف «المدخل إلى الفلسفة» .

وفى سنة ١٨١١ تعرف على «ماريا فون توفر» ، وهى فتاة من أسرة نبيلة ، فاقرن بها فى نفس العام ، وأنجب منها طفلين : «كارل» الذى صار فيما بعد مدرساً للتاريخ بإحدى الجامعات ، و«إمانويل» الذى حقق أمنية جده فى أن يرى «هيجل» قسيساً ، فأصبح هو راعياً رسولياً .

وفى نورمبرج ، وفى الفترة من ١٨١٢ إلى ١٨١٦ أكمل «هيجل» نشر كتابه الضخم عن المنطق فى ثلاثة أجزاء ، وهو الكتاب الذى يعد بمثابة حجر الزاوية فى بناء المذهب ، وفيه عرض للمعاني الأساسية . . الميتافيزيقية والمنطقية التى يدور عليها مذهبه المثالى . ويمتضى هذا الكتاب تمكن «هيجل» من الحصول على كرسى الفلسفة فى (جامعة هايدلبرج) ، ومن المحاضرات التى ألقاها فى تلك الجامعة نشر (موسوعة العلوم الفلسفية) عام ١٨١٧ وفيها عرض لمذهبه الفلسفى كله .

«هيجل» يدخل برلين :

علا كرسى الفلسفة بجامعة برلين ب وفاة الفيلسوف الكبير «فشته» ، فالتجهمت أنظار «هيجل» إلى العاصمة البروسية ، (فجامعة هايدلبرج) على أية حال ليست المتبر الذى يستطيع من خلاله أن ينشر فلسفته على أوسع نطاق .

وفى عام ١٨١٧ عرض عليه المنصب قبله على الفور ، وبدأ يلقى محاضراته فى فلسفة

القانون ، وما لبث أن أصدر كتابه في «أصول فلسفة القانون» ١٨٢١ ، فلاقى رواجاً كبيراً واهتماماً بالغاً ، سواء على مستوى الطلاب الذين توافدوا على محاضراته من جميع أنحاء البلاد ، أو على مستوى الدولة التي أوشكت أن تتخذ من (الهيجلية) عقيدة رسمية لها ، أو على مستوى الأساتذة الذين تحمسوا للفلسفة (الهيجلية) وبدعوا يدرسوها في الجامعة .

وتوالى إنجازات «هيجل» الفلسفية التي عالج فيها بقية أقسام المذهب ، لما أن حل عام ١٨٢٨ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في تاريخ الفلسفة) بأجزائه الثلاثة ، وما أن انتهى عام ١٨٢٩ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في فلسفة الجمال) في ثلاثة أجزاء ، وفرغ كذلك من كتابه (دروس في فلسفة الدين) ، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته بعام واحد ، أي في سنة ١٨٣٢ ، وكان قد فرغ أيضاً من كتابه (دروس في فلسفة التاريخ) ، قبل وفاته بقليل ، وقد نشر عام ١٨٣٧ في برلين بعد وفاته .

وفي خلال هذا كله ، قام «هيجل» بعدة زيارات خارج حدود بلاده ، قام برحلة إلى بلجيكا ، ورحلة أخرى إلى هولندا ، ورحلة ثالثة إلى فينا ، ورابعة إلى براغ ، وخامسة إلى باريس ، حيث التقى بالفيلسوف الكبير «فيكتور كوزان» .

وبعد عودته من هذه الرحلات جميعاً ، عين مديراً (لجامعة برلين) ، وظل يشغل هذا المنصب في الفترة من ١٨٢٩ حتى ١٨٣١ ، وكانت شهرته قد عمت لا أرجاء الوطن الألماني فحسب ، بل أرجاء العالم المتحضر كله .

وفي صيف عام ١٨٣١ انتشر وباء الكوليرا لأول مرة في برلين ، فأصيب «هيجل» بالعدوى في ١٠ نوفمبر ، ومرض في ١٣ نوفمبر ، وتوفي في ١٤ نوفمبر عام ١٨٣١ ، فكان موته حدثاً ضخماً لا يقل في ضخامته عن المكانة التي احتلها ذلك الفيلسوف العظيم .

حياة لا تنتهى :

وهكذا انتهت حياة «هيجل» دون أن تنتهى فلسفته ، أو بالأحرى انتهت حياته دون أن تنتهى ، لأنه إذا كانت حياة هذا الفيلسوف هي كتاباته ، فقد ظلت هذه الكتابات حية في عقول الكثرة الدارسة من تلاميذه وأتباعه ومريديه ، يقتفى أثرها فيلسوف في إثر فيلسوف ، وباحث في إثر باحث ، وقارئ في إثر قارئ .

وهكذا ظفرت مؤلفات «هيجل» من أمثال : «تسلر» ، «اردمان» ، «فيشر» ، بشهرة

عالية واسعة في تاريخ الفلسفة ، وهكذا أيضاً انتقلت (الهيجلية) إلى عواصم الفكر الفلسفي لتؤثر تأثيرها العميق ، انتقلت إلى إنجلترا : لتؤثر في كل من «جرين ، ويزانكت ، وبرادلي ، وماكتجارت» ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة : لتؤثر في «أمرسون ، وجوزيا رويس ، وجون ديوي» الذي كان (هيجلياً) في مطلع شبابه ، وفي إيطاليا : طور «كروتشه» التقليد (الهيجلي) ، وفي فرنسا : اعتمد «سارتر» في كتابه (الوجود والعدم) على «هيجل» اعتماداً كبيراً ، وفي ألمانيا : يكتسب «هيجل» أهمية خاصة في كتابات «هبريت ماركيز» الذي يطلقون عليه «فيلسوف الشباب» .

وفيما عدا ذلك ، فإن التناول التاريخي للفن والدين والأدب ، يدين بصورة لا تقل عن الصورة التي تدين بها الفلسفة لذلك العقل العظيم المسمى .. «هيجل» .

فعند هذا الفيلسوف العملاق أن الفن أحد لحظات ثلاث تدرك بها الروح ذاتها ، شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة ، لكل منهم حضوره في التجربة الإنسانية ، وقد مضى «هيجل» في دراسته لعلم الجمال بالبحث أولاً في الفكرة والمثال ، ثم بحث في أنماط الفن وتطورها التاريخي ، من الخط الرمزي ، إلى الخط الكلاسيكي ، إلى الخط الرومانتيكي ، وقد ساد هذه الدراسة كلها منطق «هيجل» الجدلي الثلاثي التركيب الذي يفترض فيه الضد ضده ، ثم يأتلفان في كل مركب يشملهما ، فكما ينطبق هذا الجدل على التصورات الكلية ، فالوجود يفترض اللا وجود ، ثم يأتلفان في مركب يشملهما هو الصيغة ، فإنه ينطبق أيضاً على التاريخ الحضاري ، فالحضارة الشرقية القديمة قد افترضت قدوم الحضارة اليونانية الرومانية ، ثم انتهى التطور بقدوم الحضارة الحديثة .

أما بالنسبة (للاستيقا) ، فإن الجمال هو مركب من التصور والمادة ، والفن الرومانتيكي الحديث مركب من نمطين سابقين عليه هما الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، والفلسفة بدورها هي وعي الروح لذاتها ، وهي مركب من لحظتين أسبق منها ، هما الفن والدين .

وهذا معناه أن الفن والدين والفلسفة ليست بظواهر معزولة عن بعضها ، ولا عن التاريخ والحضارة التي تنشأ فيها ، فكل الجمال ليست مجردة بمعايير ثابتة مطلقة ، وإنما هي مرتبطة كل الارتباط بالتصور التاريخي للمجتمعات التي تنشأ في حضنها ، وتتم في حضانتها .

ولكن هل صحيح مايقوله الفيلسوف الإيطالي «بندتكروتشه» ، من أن (الإستيقا) عند «هيجل» ، هي خطبة رثاء ، جمع فيها هذا الفيلسوف الصور للتوالي للفن ، واستعرض

المراحل التي تقدم فيها على مدى تطوره ، ثم رتبها في قبر كتب على شاهده الفلسفة ؟ .
إلا أن الجواب على هذا التساؤل عند «هيجل» ، إنما يُستمد من فلسفته للحضارة
والتاريخ .

فلسفة تاريخ الفلسفة :

وفلسفة التاريخ عند «هيجل» مكتملة لفلسفة الطبيعة والفن والدين ، وقد كان «هيجل»
أشد الفلاسفة المثاليين في القرن التاسع عشر تأثيراً في التفكير التاريخي ، وكانت فلسفته التاريخية
تطبيقاً للآراء والأفكار لفلسفته العامة التي انتهى إليها بالتفكير المنطقي ، لا بالبحث في الطبيعة
والتاريخ .

وعند «هيجل» أن العقل هو الحاكم للسيطر في العالم ، وأن تاريخ العالم من أجل ذلك
يمثل حركة عقلانية ، وقد عرض لتاريخ الشرق والغرب في ضوء هذه الفكرة موجهاً عنايته إلى
ما يريد أن يحده ، لأنه على حد قوله : «من ينظر إلى العالم نظرة معقولة ، يتمثل له العالم
بدوره بمظهر معقول» . .

والطبيعة وهي مسرح التاريخ العام ، تجسيد للعقل ، ولو أن مؤثراتها الجغرافية والجوية
لا تسيطر على التاريخ .

والتاريخ عند «هيجل» بوجه عام تقدم الروح في الزمان ، كما أن الطبيعة تقدم الفكرة في
المكان ، هذا والتاريخ العام يبين تقدم الشعور بالحرية من جانب الروح وتحقيقها نتيجة
لذلك ، ولهذا التقدم عند «هيجل» مراحل ، فالفكرة تتخذ صوراً متوالية كل صورة منها
تتم على الصورة السابقة ، وهذه العملية ، عملية التسامي والتجاوز تزداد تأكيداً وثراء
ووضوحاً .

ولكل أمة عبقيتها القومية التي تبدو في مظاهرها وعما وإرادتها ، والتي تحمل ديانتها وآدابها
ونظمها السياسية وقوانينها الأخلاقية ويراعها الآلية ، طابع هذه العبقرية ، والشيء الجوهري
في التاريخ ، هو الشعور بالحرية ، والأوجه التي يتخذها هذا الشعور بالحرية في تعلمه
وتطوره .

وكما تحمل البذرة كل طبيعة الشجرة ، وطعم الفاكهة وشكلها ، كذلك الآثار الأولى
للروح تتضمن تاريخها ، وأهل الشرق القديم في رأى «هيجل» ، لم يصلوا إلى معرفة أن

الحرية للجميع ، ورأوا أن الحرية تتمثل في فرد واحد ، وفي مثل هذه الحالة ، تكون الحرية عرضة للتزوات والشهوات والانطلاق بغير جامع ، ولم يظهر الشعور بالحرية إلا عند الإغريق ، ولذلك كانوا أحراراً ، ولكن الإغريق والرومان رأوا أن الحرية تكون مقصورة على البعض ولا تشمل البشر جميعهم ، ولذلك كان نظام العبودية سائداً في بلاد اليونان ، أما الأمم الألمانية تحت تأثير (المسيحية) فقد كانوا في رأي «هيجل» أول من أدركوا أن الحرية للناس جميعاً ، وأن الحرية هي جوهر الروح ، وقد ظهر هذا الشعور أول ما ظهر مقترناً بالدين ، ولكن جعل الحرية من المبادئ التي يؤخذ بها ، كان يستلزم حركة تثقيف بعيدة المدى ، ذلك أن نظام العبودية لم يختف حين ظهرت (المسيحية) .

الروح والحرية :

ولكن إذا كانت طبيعة الروح مكونة من الحرية ، ولم يكن تاريخ العالم سوى تقدم الشعور بالحرية ، فهل يمكن أن يقال عن التاريخ العام أنه مظهر وعرض للروح وهي تتعرف ما هو موجود فيها بالقوة ؟

يقول «هيجل» إن الفكرة هي في الحقيقة مثلها كمثل الروح المرشد (لعلارد) ، قائدة الشعوب والعالم ، والروح وهي الإرادة العاقلة والضرورية لذلك المرشد ، كانت ولا تزال قائداً لأحداث تاريخ العالم .

وهذا معناه أن الروح ويجرى تطوره ، هو الموضوع الجوهرى في فلسفة التاريخ ، ويمكن فهم طبيعة الروح بمواجهته بتقيضه وهو المادة ، فهاهنا المادة الجاذبية وماهية الروح الحرية ، والمادة خارج ذاتها على حين أن مركز الروح في ذاته . وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله : «الروح وجود محتمل على ذاته» .

ولكن ما (هو الروح) ؟

يقول «هيجل» : إنه الواحد اللامتناهى للتجانس مجانساً ثابتاً ، الذى يفصل في مرحلته الثانية ذاته عن ذاته ، ويجعل هذا الجانب الثانى هو قطبه المقابل ، أعنى وجود الذات للذات وفى الذات مبادئ لوجود العالم .

وفى التطور التاريخى للروح كان ثمة ثلاثة أطوار كما سبق أن ذكرنا ، الشرقيون ، واليونان والرومان ، والألمان . «تاريخ العالم هو تنظيم الإرادة الطبيعية غير المنضبطة ، بربطها بطاعة

مبدأ كلي ، ومنحها حرية ذاتية ، فقد عرف الشرق ، وما برح يعرف إلى يومنا هذا ، أن واحداً فقط هو الحر ، وعرف عالم اليونان والرومان أن البعض أحرار ، ويعرف عالم الألمان أن الكل أحرار .

وعند « هيجل » أن لحرية بدون قانون ، ولكنه يميل إلى أن يعكس هذا ، وليدل على أنه حيثما كان القانون كانت الحرية ، ومن ثم فالحرية عنده تعنى ما يزيد قليلاً على حق طاعة القانون .

القانون هو جوهر العالم :

وقد لا يتسنى لنا تقييم فلسفة التاريخ عند « هيجل » ، ما لم نزن علاقة الفلسفة بالتاريخ ، واختلاف النظرة بين الفلاسفة إليه ، وبينهم وبين المؤرخين المنهجيين ، أو مؤرخي الوقائع ، في تقدير العلاقات التي تحكم مجراه ، وتقويم الأثر الناجم عن التحام الفكر الفلسفي بالفكر التاريخي ، في النظرة الكلية لمسيرة الحضارة ، وفي النظرة الجزئية لتفسير الواقعة التاريخية . وما يلاحظ حقاً أن تاريخ أى علم من العلوم ليس جزءاً من هذا العلم ، فمثلاً تاريخ الرياضيات ليس جزءاً منها ، وليس تاريخ الفيزياء جزءاً من علم الفيزياء ، وكذلك الحال في سائر العلوم ، أما الفلسفة فهي التي تتفرد من بين العلوم جميعها ، بأن تاريخها جزء منها ، وذلك لأن الفلسفة وتاريخ الفلسفة ، غايتها واحدة ، وهي مشاهدة العقل في أثناء عكوفه على التفكير في طبيعته ، وفي غايته ومبغاه .

وهـ « هيجل » هو الذى وضع أساس فلسفة تاريخ الفلسفة ، لأنه هو الذى اكشف الفكرة التي تقوم عليها تلك الفلسفة ، وهي أن تاريخ الفلسفة ليس مجموعة الآراء المختلفة والمذاهب المتباينة للمفكرين المختلقين النزعات ، ولا هو مجرد اتساع نواحي الفلسفة واكتحال جوانبها الناقصة ، وإنما هو العملية التي استبانت بها كليات العقل ، وأكدت ظهورها ، وارتسمت في شكل تصورات واضحة معروفة ، وقد اعتبر « هيجل » تاريخ الفلسفة حركة مفردة متصلة ، معقودة الأوائل بالأواخر .

وهذا ما عبر عنه « هيجل » بقوله في مقدمة (فلسفة التاريخ) :

« إن الاهتمام الوحيد الذي تأتى به الفلسفة معها في تأمل التاريخ ، هو التصور البسيط للعقل ، إن العقل هو حاكم العالم ، وبالتالي ، فتاريخ العالم يقدم لنا عملية عقلية ، هذا

الاقتناع والحدس هو فرض في مجال التاريخ من حيث هو كذلك ، أما في مجال الفلسفة فهو ليس بفرض ، فهناك يثبت بالمعرفة التأملية أن العقل ، جوهر ، كما هو كذلك قوة لا متناهية ، والمادة اللامتناهية الخاصة به ، كاملة ضمناً في كل الحياة الطبيعية والروحية التي ينشئها ، كما أن الصورة اللامتناهية ، هي التي تحرك المادة ، إن العقل هو جوهر العالم .

ويقول « هيجل » إن هذه النتيجة اتفق له أن يعرفها ، لأنه اجتاز المجال كله . . . والحق أن « هيجل » عرف كيف يجتاز المجال كله ، فقد استطاع أن يكون نسقاً عقلياً هائلاً ، استوعب في إطاره من فنون المعرفة ، ما لم يسبق لأى مذهب آخر في الفكر الحديث ، ولهذا فقد قال عنه أحد الفلاسفة المعاصرين ، إنه ثالث ثلاثة صاغوا الوجود بأسره في أنظمة عقلية متناسقة ، وهم « أرسطو » بمذهبه (الكوني) في العصور القديمة ، و « القديس توما الأكويني » بمذهبه (اللاهوتي) في العصور الوسطى ، و « هيجل » بمذهبه (المثالي المطلق) في العصور الحديثة .

هذا الفيلسوف المعاصر :

أجل ، لقد استطاع « هيجل » أن يستوعب شتى مجالات المعرفة البشرية ، وإذا كان قد حرص على تقديم الفلسفة لأهل عصره في صورة (معرفة مطلقة) فذلك لأنه تصور أن العصر الذي كان يعيش فيه كان هو أفضل العصور للتسامي بالفلسفة إلى مستوى العلم . ومن ثم فقد أحدث كل عمل من أعماله أصداً فكرية هامة في كل مجال من مجالات البحث ، حتى أن الفكر المعاصر إنما يؤرخ له حقيقة بهذا الفيلسوف الذي فصل الفلسفة الأوروبية إلى مرحلتين ، الفلسفة الحديثة ابتداءً من « ديكارت » حتى « كانط » ، والفلسفة المعاصرة ابتداءً من « هيجل » حتى عصرنا الحاضر .

ذلك العصر الذي يمثله « سارتر » و « الوجودية » ، « ماركس » (والماركسية) ، « وجون ديوى » و « البراهمانية » ، وهي اتجاهات ثلاثة من أهم اتجاهات الفكر المعاصر ، فضلاً عن اتجاهات أخرى مثل (الواقعية ، والفلسفة التحليلية ، والوضعية المنطقية ، والبنائية أو البنوية) فضلاً عن « بيرجسون » و « كروتشه » و « كولنجوود » ، وغيرهم من أعلام الفلسفة الروحية .

واختصاراً فإننا لا نكاد نجد فلسفة من الفلسفات المعاصرة ، لا تبدأ من « هيجل » إما بالتأييد أو بالتفنيد ، وهذا ما عبر عنه « كروتشه » بقوله : « أجل ، فأنا لا أستطيع أن أعيش

معه ، ولكننى لا أستطيع أن أعيش بدونهُ . . . » .

وتلك هى (الكوميديا - الإلهية - الفلسفية) التى وصف بها البعض فلسفة «هيجل» ، ذلك الفيلسوف الذى سارت تزعمته للمنطقية الشاملة جنباً إلى جنب مع تزعمته (المأساوية الشاملة) ، فلم تعد للمهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفيلسوف هى العمل على تغيير العالم أو تعديله ، بل العمل على فهمه والتكيف معه . .

وإذا جاز لنا أن نلخص الفلسفة (الهيجلية) كلها فى كلمات ، لاستطعنا أن نقول إن الحقيقة عند «هيجل» هى «الكل» ، والفلسفة «نسق علمى» ، والوجود الواقعى «صيرورة» والروح نفسها «تاريخ» وأخيراً المطلق «ذات» لا مجرد «موضوع» أما الفلسفة نفسها فهى كما يقول عنها «هيجل» نفسه :

«إن مهمة الفلسفة لتتحصّر فى تصور ما هو كائن ، لأن ما هو كائن ليس إلا العقل نفسه ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الفرد ، لوجدنا أن كلامنا إنما هو ريب زمانه ، وابن عصره ، وبالمثل يمكننا أن نقول أيضاً عن الفلسفة إنها تلخص زمانها . . ولكن فى الفكر . . .» .

وبعد فهذا هو «هيجل» الذى قال عنه «ألبير كامى» إنه المفكر الذى «عقلان اللامعقول» ، وقال عنه جون ديوى «إنه الفيلسوف الذى ارتفع بالفلسفة إلى مستوى العلم» ، ووصفه «كارل ماركس» بالعبقريّة الكبرى «التي قلبت الأشياء رأساً على عقب» . وقال عنه «كاولان» : (إذا كان كل من «الإسكندر» و«نابليون» قد حاول الاستيلاء على العالم بقوته العسكرية ، فقد حاول كل من «أرسطو» و«هيجل» سيادة العالم بقوته العقلية) . .

ومن هنا كان «هيجل» صرخة فى وجه عصره ، وصرخة تردد صداها فى غير عصره من العصور ، وبالأحرى فى عصرنا الحاضر . .

الصرخة الثانية

«كبر كيجارد»

الطريق . . والحق . . والحياة

«هل حدث لك أن رأيت قارباً جانحاً في الطين ؟
تلك هي حال الجيل كله ، ذلك الجيل الملتصق
بطين العقل ، ولا أحد يميز عليه ، ولن نجد فيه
إلا غروراً ورضاً يتبعان دائماً من خطايا العقل .
«كبر كيجارد»

الوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة لأنه قد
تحرر من مؤثرات الطبيعة والبيئة ، من مؤثرات العرف والمجتمع ، من مؤثرات الماضي
والتاريخ ، وأصبح لا يخضع نفسه لغير ما هو نفسه ، فهذه الأشياء جميعاً «اغيار» بالنسبة
إليه ، ليس لها في ذاتها وجود ولا معنى ، حتى يوجد هو فيكسها الوجود ، ويخلق عليها
المعنى ، وهو يفعل هذا بمحض حريته التي اختار صيغة حياته بناء عليها ، وبناء عليها يتحمل
تبعة هذا الاختيار .

«إني أحيأ ، والحياة هي هذا . . . أن أتمتع بنفسى وأرتوى منها بلا ظمأ . . أربعة وثلاثون
عاماً ، أربعة وثلاثون عاماً أتلقق فيها نفسى . . وقد كثرت ، قد اشتعلت وانتظرت ، وبلغت
ما كنت أريد : (مارسيل ، وباريس ، والاستقلال) ، وقد انتهى كل شيء ، فلا أنتظر شيئاً
بعد ذلك . . »

فالإنسان الحديث هو هذا ، والوجودية هي التعبير الفلسفي عن هذا الإنسان . .

فلسف حياته وعاش فلسفته :

ولكن .. إذا كان هذا هو الطابع المميز لوجودية القرن العشرين بعامه ، والوجودية الفرنسية بوجه خاص ، فهل معنى هذا أن نكتفى بالوقوف حذراً على «أبي الوجودية» .. كير كيجارد» في ذكره ، لكي نضع على قبره باقة من الزهور ، ثم نغشى مسرعين إلى الحى اللاتينى ، فنقيم حفلات التكريم لسارتر وشركاه ؟

كلا .. وألف كلا ، فإن «سارتر» لم يبدأ إلا من حيث انتهى «كير كيجارد» ، بل فى وسعنا أن نقول إن (السارتريه) ليست فى صميمها سوى (كير كيجاردية) مقلوبة ، أى أننا لن نستطيع أن نفهم فلاسفة الوجودية للمعاصرة ، إلا إذا رجعنا إلى «كير كيجارد» ، الذى سبقهم جميعاً إلى تقديم الوجود على الماهية ، والذات على الموضوع ، والعينى على المجرد ، والداخل على الخارجى ، واللامعقول على المعقول ، كما سبقهم جميعاً إلى القول بالحرية والمسئولية ، والقلق والحلم ، والحصص النفسى ، والتوتر الروحى ، وكان أول فيلسوف يتخذ من أزماته النفسية الحادة ، وتجاربه الحية العميقة ، وعزلته الروحية الأليمة ، مادة لتأملاته الفلسفية ، وفكره الفلسفى ، ثم كان أولاً وبالذات إنساناً مشتت الوجدان ، ملتهب الحواس ، يقظ الضمير ، يجتذبه العالم من ناحية ، وتؤرقه الرغبة فى التصوف من ناحية أخرى ، وهو إلى هذا وذاك ، إنسان متوحد انطوى على ذاته ، وعاش حياة أقرب ما تكون إلى حياة الأنبياء ، فاستطاع أن يفلسف حياته ، وعما فلسفته ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى (حقيقته) أعنى تلك (الفكرة) التى كان لابد له أن يحيا ويموت من أجلها : وماذا عسى أن تكون الحقيقة فيما يقول «كير كيجارد» نفسه ، إن لم تكن هى تكريس الحياة كلها من أجل فكرة واحدة ؟! ثم كان «كير كيجارد» بعد هذا كله ، أول من ثار على الفلسفة (الميجلية) السائدة فى أيامه ، لما تتطوى عليه من (منهج جدلى) يحيل العالم إلى مجموعة من التركيبات العقلية الجافة ، ولما انتهى إليه من مثالية مطلقة ، تقضى على التجربة الفردية ، وتذبح الذات المتوحدية ، وتحيل العالم إلى كيان يعيش الفكر فى داخله ولا يعيش فيه الإنسان .

فأى فائدة ، كما يقول «كير كيجارد» ، يمكن أن تعود على إذا اكتشفت ما يسمونه بالحقيقة الموضوعية ؟ أى فائدة تُرجى إذا درست جميع المذاهب الفلسفية ، وأظهرت ما فى كل مذهب من تناقضات وعدم اتساق ؟ أى فائدة تعود على لو أنقى استطعت تطوير نظرية فى

الدولة ، وزيت جميع التفاصيل في كل واحد ، وبنيت بهذا الشكل علماً لن أعيش فيه ؟
 ألم يقل السيد المسيح : « ماذا ينفع الإنسان لو أنه كسب العالم كله وخسر نفسه ؟ » ..
 « فكيف يمكن إذن ، والكلام «كبير كيجارد» ، أن أنجيه إلى معرفة العالم ؟ » .

« إن ما ينقصني في الحقيقة هو أن أرى نفسى بوضوح ، أن أعرف ما يجب عليّ أن
 أعمله ، لا ما ينبغي عليّ أن أعرفه ، إلا بمقدار ما تسبق المعرفة العمل بالضرورة ، إن المهم هو
 أن أفهم مهق في هذه الدنيا ، وأدرك تماماً ما يريد منى الله أن أفعله ، أريد أن أجد حقيقة ،
 حقيقة تكون لى أنا : أن أجد الفكرة التى أكرس لحياتى وبماتى » .
 ومن هنا كانت صرخة «كبير كيجارد» في وجه «هيجل» ، وفي وجه كل الترات المذهبية
 السائدة في عصره :

(أنا يا «هيجل» الدليل الحى على دحض فكرتك عن هوية الداخل والخارج ، فأنا أظهر
 غير ما أبطن ، وأنا أحمل أسراراً لا أستطيع أن أبوح بها ، بل إن عزائى أن أحداً لا يستطيع
 بعد وفاتى أن يجد بين أوراقى تفسيراً واحداً لما كان يلاً حياتى كلها ، لن يجد الكلمات التى يتجشّر
 له كل شىء) .

الطريق والحق والحياة :

ومن هنا كان «كبير كيجارد» فيلسوف حياة لا فيلسوف مذهب ، الحقيقة عنده أن نحيها
 لا أن نعرفها ، أن نستلعمها لا أن نتفرج عليها ، أن نوجدها ونوجد معها ، لا أن نجدها
 ونوجد إلى جوارها ، ومن هنا نظر «كبير كيجارد» إلى فلاسفة المذهب ، على أنهم ناس
 حصروا أنفسهم في (المعرفة) وشغلونا عن (الوجود) فأضاعوا علينا معرفة أنفسنا ، ونفوس
 الآخرين ، ولو أنهم نظروا إلى فلاسفة اليونان وعلى رأسهم «سقراط» ، لما رأوا سوى كائنات
 حية ، تحيا فكرها ، وتفكر في حياتها ، أو هى تحيا وتفكر في نفس واحد ، لأن الحياة والفكر
 عندها شىء واحد ..

والخطأ الذى وقع فيه المحدثون هو أنهم قد فصلوا (الاعتقاد) عن (الوجود) ، فلم يفتنوا
 إلى أنه لا بد لنا دائماً من أن نجعل من (موقفنا الوجودى) نقطة البداية ونقطة الانطلاق ، حتى
 يتسنى لنا أن نصل إلى ذلك الضرب الأسمى من الوجود ، ألا وهو الاعتقاد .

وهكذا أيضاً كانت حقيقة «المسيح» هي حياته ، وهو ما عبر عنه بقوله : «أنا الطريق . . . والحق . . . والحياة» .

ولقد تعلم «كيركيجارد» من والده معنى المحبة الأبوية ، ثم واجهته مشكلة الإيمان ، حتى خيل إليه أنه لا سبيل إلى إثبات حقيقة الإيمان ، إلا بإنكار منطق العقل ، فالدين الحقيقي ما هو إلا ضرب من المحبة الأبوية بين الله والإنسان ! .

والمحبة عاطفة ، والعاطفة هزمية للعقل ، وهي مما لا يمكن للعقل أن يفسره لأنها موضوع إيمان لا موضوع معرفة ، وإلا كيف يمكن للعقل مثلاً ، أن يفسر ظهور الأبدى في الزمان ؟ أعنى كيف يمكن للعقل أن يفسر ظهور الله في التاريخ . . . وكيف يمكن للعقل ، مثلاً ثانياً ، أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول : إن هذا الرجل البسيط المتواضع الذي يبدو كغيره من الناس ويتحدث مثلهم ، هو ابن الله ؟ وكيف يمكن للعقل - مثلاً ثالثاً - أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول إن مريم العذراء هي أم الإله ؟ أى عقل هذا الذي يمكن أن يفسر هذا اللامعقول . . . هذا المستحيل ! .

كلا . . . إن العقل لا يستطيع أن يفسر شيئاً من الإيمان ، ولهذا «يجب إغلاق فم العقل بالقوة» كما يقول «كيركيجارد» ، لأن أية محاولة لعقلنة الإيمان لا بد وأن تنتهى إلى اقتلاع الدين من جذوره ، ولهذا كان الإيمان موضوع (وجدنة) لا موضوع (عقلنة) وكان الدين ملازماً للمستحيل ، إنه «قفزة في اللامعقول» وعلى الإنسان أن يؤمن بلا عقل ، بل إن الإيمان يزداد كمالاً وسعاً كلما ازدادت معارضته للمنطق والمعقول ! .

وهكذا أعاد «كيركيجارد» إلى الأذهان من جديد ، عبارة «ترتليان» ، الشهيرة . . «أؤمن لأنه غير معقول» . . والإنسان الذي يريد أن يبرهن على الإيمان ، إنما يريد في رأى «كيركيجارد» ، أن يتعلم شيئاً غير الإيمان ، هو أنه ليس من الإيمان في شيء ! .

في طين العقل :

هذا إذن هو الخطأ الذى وقع فيه «هيجل» ، (والهيجليون) ، لقد حاولوا تفسير الدين من خلال إيمانهم بالعقل ، مع أنه لا يمكن تفسير الدين عن طريق المنطق والمعقول ، بل عبر المستحيل واللامعقول ، فليس في الدين معرفة ، وإنما عاطفة وحب وإيمان ، وهذا ما عبر عنه السيد «المسيح» بقوله : «الذى يحبني يحبه أبى ، وأنا أحبه وأظهر له ذاتي» . .

وقول السيد «المسيح» هذا ، يصدق على كل شيء آخر ، فإيجبه الإنسان بظهوره له نفسه ، ويكشف له عن ذاته ، والحقيقة تظهر نفسها وتكشف عن ذاتها لكل من يمجها ، ولهذا قال المسيح من «يحيى» ولم يقل من «يعرفى» لأنه بالحب وحده لا بالمعرفة يكون الإيمان . وكما فشل «هيجل» ، (والهيجليون) في فهم الدين ، فقد فشلوا كذلك في فهم الإنسان ، لأنهم تمسكوا بهوية الداخل والخارج ، فضلاً عما ذهبوا إليه باستمرار من توفيق بين المتناقضات ، مع أن الإنسان يعيش بين هذه المتناقضات في توتر دائم وتزق مستمر ، إن لم نقل إن الإنسان نفسه يتلوى على ذلك التناقض ، أليس يعيش فيه الزمنى والأبدى ، المادى والروحى ، المتناهى واللامتناهى ؟ .

وهكذا أدت محاولة «هيجل» ترجمة الإنسان إلى لغة عقلية إلى إلغاء الإنسان ، مثله مثل الطبيب الذى أراد أن يزيل عن المريض حرارته ، فأزال عنه حياته ١ . أجل ، لقد أدت محاولته ، كما يقول «كبركيجار» ، إلى إلغاء الإنسان تماماً لأنه ليس ثمة إنسان يمكن أن يوجد وجوداً ميتافيزيقياً ، ولا أحد يمكن أن يوجد وجوداً عقلياً ، لكن الإنسان يوجد وجوداً عارضاً ، تلك حقيقة أساسية في حياة الوجود الفردى ، الوجود العيى ، وجودى ووجودك ووجود الآخرين . وتاريخ حياة الفرد ما هو إلا عرض من الأعراض ، فمن الممكن أن يحدث أى شيء لأى شخص ، ومعنى ذلك أن تاريخ حياة الإنسان ليس إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وليست الأحداث الضرورية ، إلا سلسلة من (الأعراض) وليست من (الضرورات) .

وفضلاً عن ذلك ، فإن «هيجل» نتيجة لتفكيره العقل المستمر في الوجود ، نسى أن يعيش كما يقول «كبركيجار» ، مثله كمثل من كلف بتنظيم حفل ساهر ، فراح يدعو الناس جميعاً ، ونسى أن يدعو نفسه . فنحن لا يمكننا أن نجد في هذه الفلسفة ، ذلك الكائن الحى الذى يناطب الكائن الحى ، لكننا نجد الميت الذى يحاول أن يفهم الميت .

وسبب ذلك كله ، فيما يقول «كبركيجار» ، هو حرص «هيجل» على (التجريد) تجريد الوجود ، حتى أفقد الوجود وجوده ، مع أن الوجود هو أن نعيشه لا أن نتقله ، أن نخبره لأن تفكر فيه . .

لذلك راح «كبركيجار» يتساءل :

«ما المقصود بالفكر المجرد . . ؟ إنه الفكر بلا مفكر ، فالفكر يتجاهل كل شيء ما عدا

الفكر ، فالفكر وحده هو الوجود ، وهو الوجود في وسطه الخاص . وما المقصود بالفكر العيى ؟ إنه الفكر في علاقته بفكر ما ؟ في علاقته بشيء جزئى معين هو الذى يفكر
أجل ، لقد ابتعدت الفلسفة (الميجلية) عن الواقع العيى الحى ، حين أرادت أن تفهم الوجود وأن تفسره ، بدلاً من أن تعيشه وتحبسه ، ذلك لأن شيئاً واحداً كان يفلت من «هيجل» باستمرار ، وهو كما يقول «كبر كيچار» : «ما الذى يُعاش ، أو ما الذى ينبغى علينا أن نعيشه ؟» . .

ولكن الفلسفة (الميجلية) برغم كل شيء ، انتشرت انتشاراً واسعاً وكاسحاً ، حتى سيطرت على (الكنيسة اللوثرية) التى ينتمى إليها «كبر كيچار» نفسه ، واندفع العصر إلى الاعتزاز بالعقل والإيمان به ، حتى بدا أمام «كبر كيچار» ، كأنه على حد تعبيره «مغروز في طين العقل» ، وهذا ما عبر عنه بقوله : «هل حدث لك أن رأيت قارباً جانحاً في الطين ؟ إنه يستحيل عليك في الغالب أن تجعله يعوم من جديد ، إذ لا توجد مسطرة يمكن أن تصل إلى العمق بحيث تستطيع رفعه من جديد ، تلك هى حال الجيل كله ، ذلك الجيل الملتصق بطين العقل ، ولا أحد يميز عليه ، ولن تجد فيه إلا غروراً ورضاً ينبعان دائماً من غطايها العقل . .

لا معقولية المخطول :

ومعنى هذا كله أن «هيجل» ، في نظر «كبر كيچار» ، إذا كان قد أراد أن يجمع التصورات التى شكلها عن الإنسان والتاريخ والدين والواقع ، في صورة نسق متكامل يطلق عليه اسم «المذهب» ، أى أن يحاول إقامة مذهب في الوجود عن طريق التصورات المجردة ، فإنه يستحيل إقامة مثل هذا المذهب في الوجود على الإطلاق ، لأنه إذا كانت الفكرة المذهبية هى هوية الذات والموضوع ، هوية الفكر والوجود ، فإن الوجود من ناحية أخرى هو انفصال هذين اليعنين ، فالمذهب مغلوق ، والوجود متفتح ، المذهب متصل والوجود منفصل ، فكيف يلتقيان ؟

ثم هب أننا برغم هذا كله ، قد سلمنا بإمكان بناء مذهب لبناته الأفكار المنطقية ، وطوابقه التصورات العقلية ، فما هى الفائدة التى يمكن أن تعود علينا من تشييد مثل هذا المذهب ؟ عند «كبر كيچار» . . لا شيء . . لا شيء على الإطلاق ، لأن الوجود فى صحيحه انفصال ، انفصال الموجودات بعضها عن بعض ، وانفصال الوجود عن

اللامتناهى ، بل إن الفيلسوف (الهيجل) بجذباته الخاصة ، ووجوده الحقيقى ، إنما يتفصل كل الانفصال عن المذهب الذى يشيده ، وهذا ما عبر عنه «كيركيجارد» بقوله : «إن أغلب بناء المذاهب ، من حيث علاقتهم بمذاهبهم ، أشبه ما يكونون برجل ابتنى لنفسه قصرًا هائلًا ، ثم عاش إلى جواره فى كوخ حقير» .

وما الحل إذن فى نظر «كيركيجارد» ؟

عند الفيلسوف الدانمركى أننا لن يتأتى لنا أن نعود إلى (الوجود) إلا إذا تخربنا من المجرى ، فالمجرى لا يتصف بالوجود ، وإنما الموجود هو بالضرورة فردى ، ومعنى هذا أن الوجود الحقيقى إنما هو وجود الذات الفردية .

ولكن . . . هل معنى هذا أن (الفردية) هى (المطلق) نفسه ؟

الواقع أن «كيركيجارد» أراد أن يستبدل بفكرة «هيجل» عن (الكل) شعوره هو بالحرية ، كما أراد أن يستعوض عن فكرة الروح المطلقة بفكرة الذات المتوحدة ، لذلك وجدناه يربط بين الحقيقة والذاتية ، حتى لقد جعل من التزعة الموضوعية المدو الأول للوجود . بل لقد ذهب «كيركيجارد» إلى ما هو أبعد من هذا ، ذهب إلى أن الموجود ليس فى حاجة دائمة إلى الآخرين حتى يوجد ، لأن من يحتمد دائماً على الآخرين هو فى الحقيقة كمن يعتذر عن الوجود ، أو كمن يهبط بوجوده إلى أدنى مستوى ، إذ يعرف بأنه وحده ليس بوجود ، أو هو لا يساوى بمفرده شيئاً على الإطلاق . وكأننا «كيركيجارد» هنا يلتقى بالشاعر المتوحد والوحيد «هيلد رلين» فى عبارته التى يقول فيها : «كل واحد منكم عالم مستقل ، أشبه بالنجوم فى السماء ، فعيشوا معاً فى اتحاد حر !» .

صامتاً كالقبر . . هادئاً كالنوت :

ولا يحمل «كيركيجارد» فقط على حياة الكل أو المجموع ، التى هى فى نظره تنازل عن الوجود الحقيقى ، من أجل الانتماج فى حقيقة موضوعية يتقدم معها الشعور بالحرية ، ويتبنى فيها الإحساس بالمسؤولية ، بل نراه يمجّد حياة الصمت والعزلة التى هى حياة النبل والظاهرة ، وكما يمجّد «هيلد رلين» حياة العزلة الروحية ، وتأجج بالشوق إلى مثل أعلى يبدو كالقمة المخفية وراء الغيوم ، وسعى لبحث الحياة فى شرايين عالم أسطورى جميل ، كان يزهر فى الزمن القديم بالألثة والقدسين والأبطال ، نرى «كيركيجارد» يتغنى بصمت الوحدة فيقول :

«ما أشبهني بشجرة صنوبر وحيدة منطوية على ذاتها ، متجهة نحو الآفاق العليا ، أجل ،
فهانذا قائم وحدي ، لا ألقى ظلالاً ، ولا يعيش فوق أغصاني سوى الحمام البري !» .
فمنذ «كبركيجار» أن الموجود الحقيقي ، أو الموجود على الحقيقة ، لا بد له من أن يحيا
وصامتاً كالقبر ، هادئاً كاللوت !

بعد هذا كله ، نرى أنه لا توجد هناك فلسفة وجودية بالمعنى الصحيح ، بل فلاسفة
وجوديون ، إن صح هذا التعبير ، لأن محاولة إقامة فلسفة وجودية ، تناقض الوجودية في
أساسها ، وأساسها أن يستقل الفرد بفكره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية ، عن الأفكار
الجاهزة ، والآراء المستوردة ، والصيغ المحفوظة في علب ، فليس وجودياً على الأصالة ، هذا
الذي يزعم أنه ينتمي إلى فلان أو فلان من الفلاسفة الوجوديين ، لأن انتماءه إلى غيره من
الناس يلغى وجوده ويحمله تابعاً من التوابع ، وهذه التبعية هي ما تؤثر عليه الفلسفة
الوجودية ، وهي ما عبر عنها «كبركيجار» بقول : «إن أحداً لا يستطيع أن يفكر لي ، كما أن
أحداً لا يستطيع أن يموت لي» . .

الهجرة النفسية والإسراء الروحي :

والآن ، ونحن بصدد الحديث عن «كبركيجار» ، ما أحرانه أن نبعد عن محاولة عرض
آرائه عرضاً مذهيباً ، وأن نتجه مباشرة إلى حياته ، وما تفيض به هذه الحياة من تجارب حية ،
ومواقف وجودية ، وخبرات روحية ، عاشها الفيلسوف بقلبه ، وعاشها بجمع كيانه ، ثم كتبها
بدموعه ، فجاءت قطرات من الفكر الفلسفي الرفيع ، ذلك الفكر الذي أعطى «كبركيجار»
كل شيء ، بعد أن أخذ منه كل شيء ، أعطاه كل أسرارها ، وأخذ في مقابلها كل حياته ،
ولعله قد عرف أن الفكر أشبه بإله أسطوري نهم للسماء ، لا يرضى عن الضحية حتى يتمص
آخر قطرة في عروقها ، عندئذ يمنحها بركته ، ويلق عليها وشاح الخلود .

وقد أخلص «كبركيجار» لفكره ، وخشع في محرابه ، وقدم حياته قرباناً له ، وأحس
بفطرته النقية أن شجرة البقرية تمد جذورها في أرض الصمت والعزلة والمأساة ، فلم تنم
شجرته الطيبة حتى دفع الثمن بأكمله . . وبإله من ثمن ! .

وحياة «كبركيجار» هذه يمكننا أن نميز فيها بين مراحل ثلاث ، تختلف كل منها عن
الاثنتين الآخرين تبعاً لطبيعة التجربة الوجودية الخاصة التي عاشها الفيلسوف ، وعاشها من

الأعاق ، على أن الانتقال بين هذه المراحل الثلاث لم يتحقق بطريقة التدرج الطبيعي والمتعلق ، بل نراه يأخذ صورة التحول المفاجئ ، ويتم بنوع من القفزة الروحية أو الطفرة الوجدانية ، ذلك لأن «كبركيجارد» ، كما قلنا ، قد ثار على مذهب «هيجل» ، وقوام هذا المذهب ، التطور التدريجي بين الأضداد ، ووضع وسط بين التقيضين ، حتى نصل في آخر الأمر ، إلى الشيء الذي لا تقيض له ، إلى المطلق من كل تقييد . . . إلى الله .

أما عند «كبركيجارد» فكل مرحلة قائمة بذاتها ، مغلفة على نفسها ، لا يتم الانتقال من واحدة إلى أخرى إلا بما يشبه الهجرة النفسية أو الإسراء الروحي ، ذلك لأن هذا التقابل بين المراحل أو التضاد بين الأضداد ، هو النبع الفياض بالقلق الحى ، والتوتر الخصب ، والصراع الدرامى ، وهى جميعاً مكونات المناخ الوجودى الذى عاش فيه «كبركيجارد» ! . هذه المراحل الثلاث هى : المرحلة الحسية ، والمرحلة الأخلاقية ، والمرحلة الدينية ، أما المرحلة الأولى ، فقد بدأت بميلاد «كبركيجارد» ، أو بالأحرى بدأت قبل أن يولد ، ذلك لأن فيلسوفنا ولد لأب طاعن فى السن ، صبغت حياته بطابع الحزن والكآبة ، وظلت تنز بمعانى الأسى والندم ، من يوم أن كان غلاماً يرضى الغنم فى مرتفعات جوتلاند بالدمارك وقرصه الجوع وعضه اللرد ، فوقف فوق الرابية يحلف على الله ، وكان يجديفه هذا سبباً فى وفاة أبنته الخمسة ، كما أعتقد الشيخ المعجوز ، وحسباً لعنة السماء حلت به وبأولاده . . وجاء «سورين كبركيجارد» فى هذا الجو الملعباً بالخطيئة ، المشبع بالندم ، المشحون بالكآبة والأحزان ، فانطوى على نفسه لا يرى شيئاً ولو قليلاً من مباهج الطفولة ، وكأنما وُلد شيخاً كأبيه الشيخ ، أو على حد قوله : «الناس جميعاً يرثون خطيئة واحدة ، إلا أنا ورثت خطيئتين ، واحدة من أبينا آدم ، والأخرى من أبى «ميخائيل يدرسن كبركيجارد» !

بيناه الخوف ويسراه القسرية :

هذه الخطيئة ، هى التجربة الحية التى مر بها «كبركيجارد» فى المرحلة الأولى من حياته ، وهى المرحلة الحسية ، حيث نراه إنساناً تائهاً يحاول أن يهرب من ذاته ومن عائله الصغير ، من الأسى الكامن فى أعماقه ، ومن الخطيئة المحتملة فى والده ، فيصرف إلى ملذات الحس وشهوات الغريزة ، وينظر إلى الحياة على أنها لحظات عواير ، لا صلة لواحدة منها بالتي سبقتها أو التى تليها بعدها ، لذلك نراه يستمتع بكل شيء ، ولا يرتبط بشيء ، لأنه ما دامت كل

لحظة جديدة ، تأتى معها بمتعة جديدة ، إذن فليحيا بلا قيد ولا شرط ، ويستمتع بهذا الحاضر الخالص أو هذه اللحظة الخالدة ، التى هى (ظل للأبدية) على حد تعبير «كبرييجارد» . . ولكن الحياة هكذا . . بلا لحظة نسترجعها على سبيل الذكرى ، أو لحظة نتنظرها على سبيل الأمل ، هباء لا قيمة له ، وفوضى ليس لها معنى ، ومثل هذه الحياة الزئبقية لا يكون فيها حرية ولا مسئولية ، وإنما هى حياة طائر مذخور ، يمتد الحرف ويسراه القشعريرة ، مما يؤدى بالكائن الطائر إلى الخطأ والشر والضياع ، وأخيراً إلى السقوط في قيعان اليأس ومغاور الظلام .

وهذا ما أحس به «كبرييجارد» ، فانتابه إحساس حاد بالخوف والقشعريرة ، وتراءى له الموت على قمة العدم ، والحياة وهى ترضع من ثدى الفناء ، فلم يجد أمامه إلا أن يسلك طريق الثوبة إلى الله ، تماماً كما فعل «القدّيس أوغسطين» ، وكما حدثنا عن توبته في اعترافاته المشهورة ! .

والواقع أن «كبرييجارد» أدرك في هذه المرحلة المبكرة من تطوره الفلسفى ، أن الذات لا تتمتع بوجود ثابت تتطابق فيه دائماً مع نفسها ، بل هى تخفى في صيرورة تفرض عليها دائماً أن تختار ، ولا بد لها من أن تفصل بحريتها في صميم حياتها ، فإذا كانت الحرية هى أعظم ما فى الوجود الإنسانى ، كما أن الإرادة هى خير معبر عما لدى الإنسان من قدرة ، فإن الوجود الحقيقى كما يقرر «كبرييجارد» ، إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسئولية .

الرهان على الإيمان :

على أن سلوك «كبرييجارد» سبيل الخطأى الثابت فى ارتداده إلى الله ، يمثل بداية المرحلة الثانية فى حياته ، وهى المرحلة الأخلاقية ، أما التجربة الحية التى عاشها وكانت بمثابة القفزة الوجودية إلى تلك المرحلة ، فهى خطبته لفتاة تدعى «روجينيا أولسن» . . رائعة الحسن ، باهرة الجمال ، جمعت إلى نضارة الصبا تفتح الأنثى ، وإلى عذوبة الروح ، حرارة الوجدان ، وكان «كبرييجارد» قد رآها فأحبها وتقدم لخطبتها ، فوافقت الفتاة ووافق أهلها ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال ، إلا بعد حملة طويلة من الغارات العاطفية ، شنها «كبرييجارد» على قلب الفتاة ، حتى ألقت بالسلاح ، واستسلمت فى نهاية الأمر . .

ولكن الفيلسوف ، عندما التقى بنفسه ، وفكر فى النهاية الطبيعية التى ستنتهى إليها هذه

الخطوبة ، وهى الزواج ، انتابته التشعرية ، وتملكه الدوار ، فراح على الفور يعيد النظر فى الموضوع كله ، فالزواج معناه أن يحيا حياة اجتماعية يخضع فيها للواجب الذى هو ركن أساسى فى حياة المجتمع ، والذى معناه أن يتنظم ، وأن يقف فى الصف ، وأن يكون واحداً كالآخرين ، بل أن يكون (غيراً) كباقي (الأغيار) .

وفى ذلك ما يخالف طبيعة «كيريكيجار» النزاعة إلى التفرد ، الميل إلى التلقائية ، التى تخشى ذوبان الفرد فى المجموع ، وسقوطه فى المألوف والمتعاد ، فالواجب هو ما يطلب من الفرد العادى . . من الآلاف . . من الملايين فى حين أن الواحد ، الفرد ، العبقرى ، هو الذى يملو على الواجب ، ويخرج على المألوف ، ويتمرد على العادى ، لكى يأتى بكل ما هو جديد كل الجدة ، بكل ما هو ابتكار وابتداع ، بكل ما هو خلق جديد ، فالعبرى خلاق مبدع للقيم والمعايير . .

فإذا أضفنا أو أضاف «كيريكيجار» إلى هذا كله ، الفارق العميق ، والعميق جداً بينه وبين خطيئته ، رأبناه يشفق عليها أن يقرن جمالها بدمامته ، ومرحها بهوسه ، وشبابها المتورد بشيخوخته المبكرة ، ويراتها الطاهرة بعلته المتوارثة ، وعمرها الذى لا يعلو ستة عشر ربيعاً ، باسمه البالغ من العمر ستة وعشرين شتاءً على حد تعبيره .

وانتهى الاجتماع المنفرد الذى عقده «كيريكيجار» مع نفسه ، إلى اتخاذ قراراً حاسماً بأن يفسخ هذه الخطوبة ، ويعتبر توضيحته بخطيئته من قبيل توضيح «إبراهيم» عليه السلام ، حين قرر أن يذبح ابنه «إسماعيل» ، وأن الله أراد أن يمتحنه كما امتحن «سيدنا إبراهيم» ، فأدى به إلى أن يفعل كما فعل أبو الأنبياء ، فيخرج على المألوف ، ويحطم العقول ، ويأتى بفعل نبوى إعجازى .

وطن «كيريكيجار» أنه إذا كان لديه إيمان حقيقى كما كان لدى «إبراهيم» الخليل ، فإن المعجزة أيضاً لابد وأن تقع ، ومن ثم فإن خطيئته لابد وأن تعود إليه ، كما عاد «إسماعيل» إلى أبيه ، ولكن خطيئته لم تعد إليه ، فأدت به هذه التجربة إلى اعتبار الإيمان سراً عميقاً لا سبيل إلى سر أغواره ، وانضافت إلى هذه التجربة نزعة اللاعقلية الكامنة ، فذهب إلى القول بأن المؤمن لابد له أن يعيش فى شك مرير قاتل ، موضوعه هذا الإيمان نفسه ، وأنت إذا اعتقدت أن لديك إيماناً ، فكأنك بذلك تجعدف على الإيمان ! .

وحيداً مع الله :

والذى يعطينا من هذه التجربة الوجودية الخالصة ، التى طفرت « بكير كيجارد » تلك الطفرة الكبرى ، إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياته وهى مرحلة الإيمان ، أننا رأينا « كير كيجارد » فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته يتجه إلى الدين بجمع كيانه ، محاولاً تحقيق رسالته الروحية التى جيش لها كل ممكناته ، وعباً لها جميع قواه ، فينظر إلى الحقيقة على أنها شىء لا ينبغي أن نعرفه ، وإنما ينبغي أن نحياه ، ونحياه على أنه مأساة حية ، أوداما وجودية ، يستطيع الإنسان من خلالها أن يظهر نفسه ، ويصطفى روحه ، فيكشف نفسه ، ويرى الله .. يرى النور الأول الذى هو النور بالذات أو النور الحقيقى أو النور الخالص الذى لا يسمى غيره باسم النور إلا مجازاً .

وهنا تبلغ الوجودية أسمى مراتبها ، وقصارى غاياتها ، حيث تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الكائن المطلق اللامتناهى ، بينها وبين الله .

والحق أن « كير كيجارد » قد أدرك فى هذه المرحلة الأخيرة أن وجود الذات ليس مجرد حضور للذات أمام نفسها فحسب ، بل هو حضور للذات أمام الله أيضاً ، فالفرد ليس مغلقاً على ذاته ، بل هو حاضر باستمرار أمام المطلق ، أمام اللامتناهى ، أمام الأبدية .

وكثيراً ما تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الله ، إذ أن الله (ذات) وهو لا ينكشف للإنسان إلا فى أعماق الذاتية ، طالما أن الله ليس فكرة تتأملها أو موضوعاً تثبت وجوده ، بل هو ذات تتكشف لى فى صميم ذاتى ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إنه إذا كان من التجديف على الله أن تنكر وجوده ، فإنه عن التجديف عليه أيضاً أن تثبت وجوده » .

أما ما يتحدث عنه « كير كيجارد » من قلق وحصر وتوتر ، فإنما ينحصر فى تلك العلاقة التى تقوم فى داخل الذات بين المتناهى واللامتناهى ، أو بين الزمان والأبدية ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إننى لأهوى للموجة التى تقذف لى إلى أعماق الهاوية ، فإنها لتقذف لى أيضاً إلى ما وراء النجوم » ..

ولهذا نراه فى هذه المرحلة يؤثر حياة الصمت والعزلة ، ليتفرغ لفلسفته الدينية أو وجوديته المؤتمنة ، ولكى يعيش وحيداً مع الواحد ، مع المطلق ، مع الله. فهذا هو ذا يعتمد عن بلده وعن

الناس ، ويقوم في كوينهاجن من التركة التي كان قد تركها له والده ، والتي سرعان ما يبددها عن آخرها ، لأنه كان يحس بدمو أجله ، ويأنه لن يأخذ شيئاً معه إلى القبر ..

وفي الثانية والأربعين من عمره ، كان «كير كيجارد» قد استفد كل ثورته واستفد كذلك كل صحته ، فأدخل أحد المستشفيات ، لكي يقضى نحبه بعد بضعة أيام ، مواجهاً الموت بكل شجاعة ، وإذعان ، تماماً كما واجهه من قبله «سقراط» بكل الأمل في حياة أفضل ، أو على حد تعبير «دانيال الجيرى» «في ذلك العالم الآخر ، حيث تتطهر الروح الإنسانية» ..

روح العالم وروح العصر:

وإذا كان لابد من شعار يلخص فلسفة «كير كيجارد» ، استطعنا أن نجد في كلمتين نتخذهما هو نفسه عنواناً لأهم كتاب من كتبه ، وهما «إما .. أو ..» ، إما أن نحيا أولاً نحيا على الإطلاق .

فبعد «كير كيجارد» أنه إذا كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود البشري ، وكانت الإرادة خير تعبير عن قدرة البشر ، فإن الوجود البشري الحقيقي إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسئولية ، فالذات الإنسانية ، ذات الإنسان ، إنما هي في صميمها حرية ، أو هي بالأحرى حرية إرادة . والذات إذ تجد نفسها دائماً أمام عدة أطراف ، عليها أن تختار فيما بين هذه الأطراف ، إنما تأخذ على عاتقها تلك المسئولية الإنسانية الكبرى ، التي هي وليدة هذا الاختيار نفسه .

ويرى «كير كيجارد» أن هذا (الاختيار) كثيراً ما يتخذ طابعاً أليماً مؤرقاً ، إذ تجد (الذات) نفسها وقد أصبح لزاماً عليها أن تختار بين طرفين ، فإما .. أو ، إما هذا أو ذاك ، بل إما (الكل) أو (لا شيء) وهنا قد لا يكون ثمة موضع لأنصاف الحلول .. لأن الله يريد النفس بأكملها ، أو هو لا يريد منها شيئاً على الإطلاق .

وتلك هي الحياة ... إما ... أو ، أو كما قال «شيكسبير» على لسان «أميرة هاملت» :
«نحيا أو نموت .. هذا هو السؤال ؟» .

وعند «كير كيجارد» أن هذا هو الجواب ، لأنها الحياة بطبيعة الحال ، ولا أحد يؤثر الموت على الحياة ..

أجل فالحياة كما جاء في عنوان كتاب آخر من كتب «كير كيجارد» ، إن هي إلا (تجربة) .

في سبيل امتحان الذات !

ولكن هل تتوافق هذه (التجربة) مع ما نسميه بروح العصر، تلك الروح المتمردة غير

الراضية ؟

يقول «كيركيجارد» : (في سبيل امتحان الذات) :

«... إذ ينلر أن تجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، فحق من تحلى عن عظام الأمور واستراح إلى صفاتها ، بل حق من يجتهد في عبودية من أجل غايات خفية نافهة ، أو من هو في رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حق هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر» . .

ويستطرد «كيركيجارد» مفرقاً بين ما ندعوه بروح العصر ، وما يدعى بروح العالم وبينهما وبين ما يدعى بروح الإنسانية ، فزاه يقول : «نعم... وهذا طبيعي ، لما هو مؤمن بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذي يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوي - على الغواية طبعاً - ذلك الروح القذ - في الخداع طبعاً - ذلك الروح الذي تسميه (المسيحية) الروح الشرير . ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن «بروح الإنسانية» . . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذي نسى الله ، فتنسبه الله» .

فبماذا يؤمن إذن أن لم يكن بالله . . موضوع الإيمان .

تماماً كما فعل «كيركيجارد» الذي حمل صليبه على كتفيه ، وحذا حذو «السيد المسيح» ، لقد صلب العقل على خشبة الإيمان ، وصرخ في وجه العصر «إن الإيمان لا يحتاج إلى برهان» . . بل إن الدليل على وجود الله ، هو طلب الدليل على وجود الله !

وكانت هذه الصرخة الخادة ، تنبع من حياة باطنية ساجحة في رؤية دينية عميقة ، مستغرقة في تجربة كونية محيطية ، مستسلمة للقوى الإلهية المسيطرة على القدر . . القدر الذي شاء له الوحدة والصمت والعزلة ، ومع ذلك استسلم له «كيركيجارد» في خشوع وطواعية ، وظل يحيه في كل كتاباته ، ويتنظره ويشرح بمركبه الرائع المجيد .

وكما تسكن جنبات البحر في الماء ، سكن هذا الفيلسوف في نبع الفكر ، لم يكتف

بالشرب منه أو التطهر بمائه المقدس ، بل لم يكتف بسقيا الندامى والعطاش ، بل سكن فيه طوال حياته ، حتى أصبحت الحياة عنده هى الفكر ، والفكر هو الحياة ، لذلك كان الفكر بيته وقبره ، نعمته ونقمته . . كان قلره .

وهكذا مات «كبريچاردي» ، كما عاش ، هادئاً كالموت صامتاً كالقبر ، ونسيه الناس قرناً كاملاً من الزمان ، حتى اكتشفه مؤرخاً للمفكرين الذين نشروا كتبه وكتاباته ، وتأثروا بها وسعوا أنفسهم . . وجوديين ! .

وكل ما يفعله الوجوديون الآن ، من إحياء (لكبريچاردي) ، ليس أكثر من سداد للديون ، سدادهما لأول رجل فى العصر الحديث ، حاول أن يفلسف حياته وعيما فلسفته ، فاستحق بحدارة أن يُلقب (بأبي الوجودية) ، وأول الفلاسفة الوجوديين .

الصرخة الثالثة

«رينيه ريلكه»

الإرادة . . يا لها من إله صغير !

«إن الإرادة القوية لكفيلة بخلق جيل بأسره ،

وإنشاء عصر بأكمله . .»

«رينيه ريلكه»

إذا كانت خلاصة التصوف الهندى فيما يقول «المقاد» ، تحذير المرء من شهواته ، وتحذيره من قمع هذه الشهوات بالعنف والقسوة ، لأن رياضة الرحمة هى مفتاح الحياة الأبدية . وإذا كانت خلاصة التصوف اليونانى فيما يقول أيضاً ، إن الله جوهر من العقل الخالص ، مجرد من شوائب الأجسام ، وإن التأمل فى الحقائق هو سبيل الوصول إلى الله .

وكانت خلاصة التصوف العبرى أن الله خلق العقل ليعمل به فى الموجودات ومنها الإنسان ، وهو ما ذهب إليه «فيلون» الحكيم ، الذى يخالف فيه التصوف المسيحى الذى يتلخص فى أن نجاة الروح لا تكون بغير نعمة من الله وبغير فداء .

وإذا كانت خلاصة التصوف الإسلامى على حد تعبير «العقاد» ، شعبتان : شعبة تذهب إلى اعتزال الدنيا لأنها باطل ، وتغنى فى الله ، لأنه الحق دون غيره . وشعبة أخرى لا تعتزل الدنيا ، لأن الله سبحانه وتعالى يتجل فىها ، وآياته التى يتجل فيها هى سبيل الوصول إليه ، وهذه هى الصوفية المفضلة فى الإسلام ، لا إهمال للدنيا ولا انحصار فيها ، بل نفاذ منها إلى الحق وإلى الكمال .

وإذا كانت خلاصة الخلاصات جميعاً فيما يتعلق بأى مذهب صوفى ، أن الإيمان سعادة

الروح ، وأن المعرفة والبصيرة قوام السعادة ، فقد كان ذلك هو تصوف الشاعر الصوفي الكبير «رينيه ريلكه» ، الذى ضم فى شعره الصوفى أوفى تصوفه الشعرى ، خلاصة التصوف الإنسانى ، المعرفة والبصيرة من أجل سعادة الروح .

وإذا كان «طاغور» واليوت» قد بلغا القمة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، فى صياغة الفكرة الصوفية الخالصة فى قالب شعرى أصيل ، فإن «رينيه ريلكه» لا يقل عنهما أصالة فى إحاطة هذه الفكرة بينوع من العاطفة التى تتفجر فى أغوار النفس الإنسانية ، فتغمر هذه الفكرة بفيض من الرقة وموجات من العذوبة ، وفى هذا الالتحام الحى بين الفكرة والعاطفة تتبلور قدرة «ريلكه» العجيبة فى التعبير المتكامل عن حقيقى الوجود والعلم ، الحياة والموت ، حتى لقد بلغت أشعاره حد الإعجاز ، باعتراف الكثرة الكثيرة من النقاد ومؤرخى الأدب . لهذا لم يكن عبثاً أن أفرد له الناقد الفرنسى الكبير إدوار سنبله فصلاً فى كتابه «أعلام الإنسانيين الأوربيين» جعل عنوانه «أورفيوس الجديد» كاشفاً عن أوجه التشابه بينه وبين أورفيوس الأسطورى اليونانى ، الذى اشتهر بأنه أشعر شعراء عصره ، وأكثرهم قدرة على أن يمزج بموسيقاه أوتار القلوب .

وكما وصف ريلكه «بالأورفية الجديدة» ، وصف كذلك بأنه شاعر الورد والأزاهير فى المجتمع الأوربى الصناعى الذى طمسته الآلة وعفرت وجهه التكنولوجيا ، وكذلك وصف بأنه مجدد تقاليد الحب العذرى العربى فى بلاد لم تكن تعرف عن العرب إلا قصص الحرم ، وحكايات ألف ليلة وليلة ! .

لقد ارتبط وجدان ريلكه بالشرق العربى بمقدار ما التصق عقله بالمجتمع الأوربى ، وكان المرجع العجيب بين روحانية الشرق ومادية الغرب : سطلماً بارزاً من معالم شعره ، فالشاعر الذى ولد فى الصقيع الأوربى ، فى ليلة من ليالى الشتاء القارس فى مدينة براغ التى عاش فيها موزار ، وهام بها كازانوف ، وخرج منها المذكور فاوست ، هو الشاعر الذى قضى فى مصر أياماً من شبابه ، تعرف فيها على الشرق العربى الإسلامى ، الذى كان يمثل لقلبه بؤرة الأحاسيس النائرة ، ويحدثنا أحد أصدقائه أنه فى الشهور الأخيرة من حياته عكف على قراءة القرآن الكريم ، فشغف به شغفاً شديداً وأعد نفسه للدراسة الإسلام ، الذى وجد فيه زاداً لفكره وقوتاً لشعره .

ولاعجب فى ذلك ، فقد كان ريلكه يؤمن بالتناسخ والغيبيات ، وكان يرى على اللوام

أشياء تعطيه إشارات وتنبهات ، ولكن شعره في أنغامه وإيقاعه ، يبدو لنا - كما لاحظ بحق أستاذنا عثمان أمين - أقرب إلى شعر الصوفية المسلمين ، وقد اعترف هو نفسه بأن ملائكته كانوا أشبه صورة بملائكة القرآن منهم بملائكة الإنجيل .

على أن تصور ريلكه لرسالة الشعر يلتقي مع تصور بول فاليري ، ذلك أن مهمة الشعر « الخالص » عند الشاعرين للمعاصرين ، هي أن يخرجنا عن المجال الذي تضطرب فيه الحياة العادية التي يحياها سائر البشر ، والتي تقاس فيها الأحداث بقياس الزمان والمكان ، فالشرط الأول للشاعر كما يقول ريلكه ، أن يتروذ بثروة موفورة من التجربة ، قبل أن يكتب بيتاً واحداً من الشعر ، وألاً يخفل بالوقت لأن عينه تنزوان إلى الأبدية :

« إن هذا هو قيمة أحلامي

وهذه غاية رغائبي

محاورات مهمومات

تدور بين الساعات الماربات

وبين الزمان الأبدى »

ذلك هو رينيه ريلكه ، شاعر الروح والحب ، الذي تطالعنا صفحات حياته ، ببحر بسيط في إصبع يده ، سببت أشواك وردة انتطفأها من حديقته ليقدّمها إلى سيدة مصرية تحية لجمالها وتعبيراً عن إعجابه بها ، فما كان منه إلا أن سارع بمفارقة الشاعر لهذا العالم .
ويألفها من كلمات قالها ريلكه وهو يستقبل الموت ، موته الخاص به الذي لا يشاركه فيه غيره :

« رب امنح كلاً منا القدرة على أن يموت

موته الخاص به ،

واجعل الموت ملاقيه من أعماق حياته

حيث وضع قلبه ورغبته الحفية

فما نحن بشيء سوى القشرة والورقة

أما هو ، ذلك الموت العظيم ، فيقيم في أحشائنا .

ثم ينضج - كالكرة التي لا بد أن ينتهي إليها كل شيء -

(من ترجمة الدكتور عثمان أمين)

وحياة القلق التي عاشها ريلكه لا تقل ضراوة عن قلق الموت الذي عاناه ، فإذا كانت حياته نهباً للصراع بين ما يتطلبه المثل الأعلى وما تفرضه ضرورات الحياة اليومية ، وكان الشعر عجزاً له من هذا الصراع الذي تضرب فيه الحياة العادية التي يحياها سائر البشر ، فقد كان الموت هو مخرجه من هذه الحياة ، كان يشعر بأنه يحمل الموت في نفسه منذ مولده ، وبحس مذاقه في صباه ، ويرنو إليه طوال حياته ، وطالما تأمله وجلس إليه طويلاً ، وكان يراه مصدر قلقه وبعجته في آن واحد :

«قد أطلت الضكير في الخوف من الموت ، ولم يكن تفكيرى خالياً من إدخال بعض تجارى الشخصية في الاعتبار ، كان الموت يستولى على وسط المدينة وبين الناس ، وغالباً ما يحىء بلا سبب على الإطلاق» .

وأغلب الظن أن تنقله المستمر من بلد إلى بلد ، لم يكن أملاً في الفرار من الموت الذي يحشاه بمقدار ما كان هو الأمل الحق في أن يلقى الموت بالشكل الذي يرضاه ، بالشكل الذي يحقق له موته الخاص .. موته هو لا موت الآخرين .

وكان من الطبيعي عندما داهم ريلكه المرض ، ونشب فيه أظافره ، أن راح الشاعر يستنشق رائحة الموت في كل ذرة من ذرات الهواء ، ويرى صورته للمدية وهي تتصلب في الجوارح والضلوع ، ولم يكن صراعه مع الموت ولكن مع الأزهار ، فعندما علمت السيدة المصرية نبأ مرضه ، أرسلت إليه باقة من الزهور ، فكتب لها رسالة قصيرة يقول فيها :

«سيدنى :

نعم .. إني مريض ، وقد يرح في المرض إلى حد لم أكن أتخيله .. أتوسل إليك أن تمنحني الأزهار عني ، فإن مجرد وجودها يثير نائرة الجن في غرفتي ، وعلى كل حال .. شكراً لما جاءني من الأزهار .. شكراً» .

ولكن السيدة الوفية لعلاقتها بالشاعر ، ذهبت لزيارته في بيته ، فإكان منه إلا أن اقتطف وردة من حديقته ، قلمها لها تحية وإعجاباً ، ولكن أشواك الوردة أدمت بنانه « وأدى الجرح إلى مضاعفات ، تولدت عنها الأسطورة القائلة بأن الشاعر قد مات صريع أشواك الورد ، قتلته الأزهار ، ومات موته الخاص به الذي لا يشاركه فيه غيره .

وإن هذه المراتي التي ظهرت طبيعتها الجديدة ، لمي خلاصة تجارب طويلة وخبرات عديدة ، نتجت عن تجميته مع الموت كما نتجت عن تجواله في ربوع القارة الأوروبية ،

وأسفاره بين بلدان هذه القارة ، فقد انغمس «ريلكه» في آبار الليل وحانات السهر ، كما استغرق في دور الكتب ومتاحف الفن ، فعرف الخمر وجرع الفكر ، بمقدار ما ذاق المرأة وتذوق الجمال ، وفي باريس .. مدينة الفنون والجنون ، كتب إلى زوجته يقول :

«عزيزتي كلارا ..

«الناس هنا ينامون على الأرض في النهار ، وتحت السماء في الليل ، وعلى وجوههم علامات من العيوس والضجر ، فلا واحد منهم راض عن أى شيء ، فالقيم مزعجة في كل ركن من أركان هذا العالم المتوتر الأعصاب ، هل ترين أنه يوم الجشع؟ أم ترين أن الإحساس بمرارة الاغتراب هو الذى ترك وراءه هذا التعلق الشديد بالتروة الوقتية العابرة ؟» .

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة إلى شاعرنا الذكي الحساس ، أن يفر هارباً من أهلى باريس ، وأن يترك قلميه تسبحان في أرجاء أوروبا بحثاً عن راحة النفس للتعب في أعاق الكهوف والمغارات ، وعلى سفوح الجبال والمضاب ، حيث الوحدة والهدوء وراحة الذات .

وفي هذه الخطوات ، تمت بذور التصوف التي غرستها التجارب في نفس «ريلكه» ، وتمهدتها الرمزية المثالية فأخصبتها بصورها الشعرية الخلابة ، فضلاً عن عمق مضامينها وسعة مراميها ، وجمعها للمتناقضات المادية والروحية ، مما زاد في غموضها ، وضاعف مما فيها من إيحاء ؟

غير أن الإرادة الحرة ، إرادة الشاعر في قلب «ريلكه» ، سرعان ما فجرت في البذور النامية أروع الفصول وأطيب الثمار ، وهنا يقرر «ريلكه» : «أن الإرادة القوية لكفيلة بتخلق جيل بأسره ، وإنشاء عصر بأكمله ..» .

لكن الإرادة .. إرادة «ريلكه» ، لم تصل إلى تلك المرتلة الرائعة من الحرية ، إلا بعد رياضة نفسية ومجاهدة روحية ، بلغا حد الصراع للأساسي ، الذى تمثل في تلك الحرب الطاحنة التي شنتها (الأنا الذاتية) على العالم الخارجى الصاخب ، ومن هذه الحرب خرج «ريلكه» بفلسفته المثالية التي تقوم على حب الجبال الخالصة ، والعودة بالإنسان إلى حالات الطهر والنقاء التي عاش فيها الإنسان الأول .

وقبل أن نتأدى في الكلام عن هذا التيار الجارف الذى انشاق فيه «ريلكه» ، علينا أن نعود إلى أصوله الأولى ونرتد إلى يتايجه البعيدة ، وهي الأصول واليتايغ التي أضفت عليه طابعها المثالى ، ووجهته تلك الوجهة الصوفية .

الأصول والنبائع :

والواقع أن طفولة هذا الشاعر بنوع خاص ، كان لها أثرها البالغ في تشكيل حياته وفلسفته فيما بعد ، فقد تأثر إلى حد كبير بالمرثيات التي كانت تحيط به من كل جانب والتي ترسبت في طبقات لا شعوره ، لتطفو على السطح من جديد ، مختلطة بالعديد من المعاني الرمزية ، محملة بالكثير من الصور الشعرية .

وكان لوالدته أكبر الأثر في إرساء معالم هذه المدلولات ، وفي إقامة نخوم فاصلة بين ما هو حقيقي وما هو خيالي ، فقد ركزت كل همها في العناية برينيه الذي ولد في الرابع من ديسمبر ١٨٧٥ ، وتوفي في ٢٩ من ذات الشهر ديسمبر ١٩٢٦ ، وبخاصة بعد أن أصيبت بحمى أمل في زواجها الأول ، فهي تنتمى إلى أسرة عريقة على جانب كبير من الثراء ، أما زوجها فكان يعمل ملاحظاً بمحطة السكك الحديدية بمدينة براغ ، وبعد زواج دام أحد عشر عاماً ، تهدمت جدران الحياة الزوجية ، وهجر الوالد زوجته ، ولما يكتمل العام التاسع من عمر رينيه ، وعلى الرغم من سوء صحة رينيه واعتلالها ، فقد أصرت والدته على أن يلتحق بأكاديمية العلوم العسكرية في سنة ١٨٦٦ ، وهناك تعرض شاعرنا الشاب لألوان مختلفة من الآلام الجسدية والعذابات النفسية ، مما اضطر إدارة الأكاديمية إلى فصله في الحال .

وهكذا تحول رينيه إلى دراسة الفلسفة والآداب والفنون بجامعة براغ ، التي لم يمض بها سوى فصلين دراسيين فقط ، لأن صحته هناك أيضاً لم تمكنه من الاستمرار في متابعة الدرس والتحصيل ، ونظراً لما لاقته والدته من متاعب بعد أن هجرها زوجها ، ونظراً لما شاع عن والده من سمعة غير محمودة ، ففكر «ريلكه» تفكيراً جاداً في ترك براغ ، وبالفعل تركها ورحل إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، حيث قضى عاماً كاملاً ، سافر بعده إلى إيطاليا حيث درس فنونها المختلفة ، في كل من ميلانو ، وفلورنسا ، والبندقية ، وتأثر تأثراً عظيماً بفنون عصر النهضة . ولم يمكث «ريلكه» طويلاً في إيطاليا ، فقد عاد إلى مدينة براغ ، ثم رحل مرتين إلى موسكو في عامي ١٨٩٩ - ١٩٠٠ ، حيث زار في المرة الأولى الكاتب الروسي العظيم «تولستوى» ، ودارت بينهما مناقشة عاصفة حول الاتجاهات الفكرية في الأدب الأوروبي الحديث . وبعد ذلك قام «ريلكه» برحلة إلى مدينة بطرسبورج ، حيث أعجب بما فيها من متاحف ودور للعبادة ، ومن هناك سافر إلى برلين ، حيث دون مذكراته الشهيرة عن كل من

«جوجل» ، وترجنيف ، ودستوفسكى ، وتشيكوف ، وليرموف ، وكان لمطالعته في الأدب الروسى صدى غير ضعيف في (كتابه عن الصور) وفي كتاب (الساعات) ، كما ترجم إلى الألمانية مسرحية (النورس) «لأنطون تشيكوف» .

وأما زواج «ريلكه من كلارا» ، فقد كان في التاسع والعشرين من أبريل عام ١٩٠١ ، وكانت فتاة ذكية مثقفة مولعة بفن النحت ، إلا أن زواجهما من «ريلكه» لم يستمر لأكثر من عام ، لأن ضائقة مالية قضت على هذا الزواج ، وبعد أن تم الطلاق ، عاد «ريلكه» إلى حياة السفر والتجوال ، فسافر إلى باريس ، حيث قضى بضعة شهور ، تعرف فيها على المثال العظيم «رودان» ، ثم رحل إلى برلين ، حيث قضى بضعة شهور أخرى ، ثم إلى السويد ، حيث قضى بضعة شهور أخيرة .

غير أن الشهور اللغانية التي قضاها في باريس ، حيث تعرف على المثال الفرنسى الشهير «رودان» ، وعمل مسكراً خاصاً له طوال هذه الفترة ، كان لها أبلغ الأثر على فكره ، وأروع التأثير في شعره ، ففيها عرف كيف يتخلص من تلك العاطفة القضاضة ، ويتجه إلى تصوير الأشياء في صيغ موضوعية وصياغات أكثر دقة وتحديداً ، وفيها عرف كذلك كيف يبتعد عن الأحزان التي تلف وتور حول (الذات) المعبدة ، و (الأنبا) الملتاعة ، كي يترك الأشياء نفسها وينفسها تعبر عن جوهرها وماهيتها .

كذلك كتب في باريس روايته الشهيرة (مذكرات «مالت لوريد زيرجه») التي سجل فيها على لسان شاعر دائمركى ، وبأسلوب شاعرى رائع ، خواطره النفسية البالغة الرهافة والحساسية ، الشديدة التأثير بمعطيات الحياة من حوله . . . السماء والأرض ، النور والظل ، الحياة والموت ، للمادة والروح .

حقاً لقد كانت رحلة الشاعر إلى روسيا عاملاً على إخصاب حياته الروحية ، كما عملت إقامته في باريس على إنماء حياته الفنية ، ولقد عبر ريلكه عن مدى إفادته من هذين الينوعين ، ينبوعى الفن والدين ، تعبيراً صريحاً واضحاً قال فيه : «كانت روسيا هى المصدر الأول لكل تجريبى الدينية ، كما أن باريس . . . باريس التى لا نظير لها . . . ستكون هى المتعطف الأول لانتهاياتى الفنية» .

وإذا كانت تجريبته الدينية هذه قد ألهمته كتابه الأدبى الباكر والمبتكر ، الذى دعم شهرته في أوروبا ، وهو كتاب «الساعات» الذى لا يتقطع فيه عن البحث عن الله ، ذلك الكثر المدفون

في الليل ، والذي نكشف عنه بأبدينا ، لأن كل بهاء تتأمله عيوننا ما هو إلا قمر وزيف بالقياس إلى الجبال الأبدية ، « فقد أعانته إقامته في باريس على إنجاز روايته « مذكرات مالت لوريد زيرجه » التي وطّدت دعائم هذه الشهرة ، وكان قد تعرف على رودان ، وكأنما تعرف على قارة بأكملها . فهو الفنان الذي أدخل حياته كلها في فنه ، وهو الانتباه والصبر والاطمئنان والاثزان ، وهو الأستاذ الفذ الذي لا ينضب معينه ، والذي ليس له نظير ، وهو الذي جعله يكتشف عالم الصور والأشكال ، ويعرف أن النحت ما هو إلا آذان صاغية ، عاكفة على الحجر ، تستخرج منه في صبر ، رؤية صامته للحياة ، وهذا ما عبر عنه بقوله « لقد علمني رودان كل ما لم أكن أعلم . وأوضح لي كل ما كنت أعلم » .

وكان من ثمار هذا كله ، تلك الرواية العجيبة « مذكرات مالت لوريد زيرجه » التي صور فيها تاريخ طفولته الشقية في إطار خيالي خالص ، والتي أدخلها أستاذنا الدكتور عثمان أمين ضمن تراث الإنسانية ، وحللها تحليلاً رائعاً وفقاً لفلسفته الجوانية ، ذهب فيه إلى أن مذكرات زيرجه أشبه باليوميات الجوانية المنطوية على خواطر ريلكه وانطباعاته ، ففي هذه الحياة العصرية الصاخبة ، ذات الصيرورة القسرية الجارفة ، يشعر المفكر بغربة لاسبيل إلى التعبير عنها ، يشعر أنه أشبه بجيرة قائمة بذاتها ، وأنه يجب أن يظل كذلك « وإنما الداخلي وحده هو القريب منا ، وكل ما عداه بعيد عنا » .

ولا بد للمفكر من خطوة إرادية ، حتى يستطيع أن يبدع ، وأن يصل إلى جوهر الأشياء ، ولكن هذه العزلة عن « البراني » ليست ميسورة لكل إنسان ، والوصول إليها يقتضى كفاحاً موصولاً ومعارك يومية دائمة ، لما أشد التأمر على الصمت الداخلي الحصيب ، وما أكثر التنافس بين عمل الفنان وعلاقاته مع الناس !

« إن الخطوة خير ، ولكنها أمر شاق صير ، ولكن صعوبة أمر من الأمور يجب أن تكون أقوى حافزاً لنا على الإقدام عليه ، والحب خير كذلك ، ولكنه جد صير ، وربما كان حب الغير أشق وأجابتنا ، وربما كان هو الامتحان الحاسم الأخير » .

ويستطرد الدكتور عثمان أمين في تحليل « المذكرات » فيقف عند الشروط الضرورية التي حددها لنا ريلكه ، والتي يجب على الشاعر مراعاتها حتى يتعلم كيف يصير ، وكيف يقتصر على التعبير عما هو جوهرى ، فليس الشعر عواطف وأحاسيس كما يتوهم بعض الكتاب ، وإنما الشعر تجارب ومعاناة ، ولنتستمع إليه وهو يقول :

« الشعر ليس كما يظن بعض الناس مشاعر وأحاسيس ، لأن هذه تكون لدى الإنسان في باكورة العمر ، وإنما الشعر تجارب العمر كله . لكى تكتب بيتاً واحداً من الشعر ، لابد من أن تكون قد رأيت كثيراً من المدن والناس والأشياء ، لابد أن تعرف طباع الحيوان ، وطيران العصفائر ، وحركة الأزهار الرقيقة حين تفتتح في الصباح ! » .

ويفيض زيرجة في الحديث عما يساور نفسه من مشاعر القلق والتحقير ، وهواجس الخوف والرهبة بإزاء كل ما تنبض به الحياة ، وخاصة عندما يرى نفسه مضطراً إلى تسخير إنتاجه الفني لمطالب العيش والرزق ، تلك المطالب الضخمة التى تسعى إلى تعطيل الفنان ، وتحويله عن فنه ، والخلولة بينه وبين مواصلة الغوص إلى أعماق الذات .

« إني أسلك طريق وحيداً مهجوراً . وهذا أمر يطيب لى طبعاً ، لما أردت شيئاً غير هذا أبداً ، ولكنى مخلوق خجول ضائع وبلا نصير . . ولقد تبينت أنه ما من شيء هو أشق على نفسى من أن أجعل الكتابة وسيلة إلى كسب عيشى . »

أجل ، إن الفنان الحق يصنع مصيره ، فلا بد له قبل أن يدع آثاره أن يصنع نفسه أولاً ، وللمادة الأولى التى تعرض للفنان المبدع هى نفسه ، فواجبه أن يغير ما بنفسه ، فإن لم يستطع فما هو بمستطيع أن يغير شيئاً .

وتتضح المذكرات مسجلة الجو الذى كان يعيش فيه « زيرجة » بطل هذه القصة ، فى منزل جده المجوز وهو على فراش الموت ، وتطيل المذكرات فى وصف مظاهر الموت لدى الأحياء ، وفى التنبيه إلى كمونه للفرع الخفيف فيها وراء الصمت والهدوء : « حين أفكر فى غيرى ممن رأيتهم أو سمعت عنهم ، أجد الأمر هو بعينه تماماً ، إنهم جميعاً قد ماتوا موتهم الخاص بهم . . . »

حقاً . . إن هذا الكتاب الذى وصفه الكاتب الفرنسى « أندريه جيد » بقوله : إنه « حوار مع إمكانيات الحياة » ، قد استطاع مؤلفه كما يقول الدكتور عثمان أمين ، أن يرسم لنا فيه صورة لعالم ذى دلالة ، عالم رمزى ، جميع الأشياء فيه مظهر لحقيقة كامنة ، إن لم تكن خالدة فهى على الأقل أعم وأشمل من ظاهرها للنظور ! .

الصور والساعات :

ولقد تبلور هذا الحنين فى كتاب (الساعات) حول بعض الرغبات التى كانت تتأجج بين

الشعور واللاشعور ، تتقاذفها أنواء الصراع الداخلى ، وأعاصير الخبرات الخارجية ، التى أطاحت بكل ما كان ينشده من أمان ويشتهيه من أشواق ، ولهذا وجدناه يهرع يجمع كيانه إلى عالم الرؤيا ، متخذاً من الصور الشعرية محوراً لبحثه عن ذلك الشئ الحزين ، عن ذلك المعنى الدفين ، عن ذلك الحنين إلى المجهول .

وعلى الرغم من هذه التزعجات المتضاربة التى تتضح فى كتاب (الساعات) فثمة تجانس كبير يجمع بين قصائد هذا الديوان ، وهو التجانس الذى يتمثل فى التعبير عما أصاب عالمنا المعاصر من غربة وغرابة واغتراب ، سواء على المستوى الأخلاقى أو المستوى الاجتماعى أو المستوى العاطفى أو الوجدانى ، وهذا كله وكثير غيره ، مما زاد من آلام الشاعر وضاعف من أحزانه ، وأمام موجات القلق والتوتر والصراع ، غدت النفس البشرية مرتعاً خصيباً لأفاعى اللاوعى ، وثعابين اللاشعور .

أسمعه يقول فى قصائده هذا الكتاب :

كل الذين يبحثون عنك ، يفرونك

والذين يمدونك هكذا ، يقيدونك

بالصورة والإشارة . .

أما أنا فأريد أن أفهمك .

كما تفهمك الأرض ا

مع نفسي .

تنفج مملكتك .

لا أريد منك غروراً ،

يرهن عليك .

أعلم ، أن الزمن

له اسم آخر

غير اسمك ،

لا تصنع ، لحاطرى ، معجزة .

أنفذ قوانينك

التي تردد وضوحاً .

من جيل إلى جيل .
مولاي ، أعط كل إنسان موته الخاص
الموت ، الذى ينبع من تلك الحياة
التي عرف فيها الحب ، والمعنى ، والمحنة .

«ثورة الشعر الحديث ج ٢ ترجمة : د. عبد الغفار مكاوى»

وفي كتاب (الصور) يتحول الآدميون إلى زغب متأثر بتقاذفه الريح ، مما أدى بدوره إلى إهدار القيم وضياح نقاط الارتكاز ، التي كانت تركز عليها البشرية في زمانها القديم ، وكان من جراء هذا كله أن انفصلت الأشياء عن مدلولاتها ، والرموز عن معانيها ، فأصبح النشاط البشرى خالياً إلى حد الإزعاج ، من القيم الرمزية التي كانت تضيئ عليه الجدد والجدية .
أسمه يقول أيضاً في قصائد هذا الكتاب :

الأسمى ، الذى يقف فوق الجسر .
مظلماً كعلامة على طريق ممالك مجهولة ،
ربما كان ذلك الشيء ، للشباب أهدأ ،
الذى تطوف حوله ساعة النجوم من بعيد
وربما كان المركز الهادئ للأفلاك .
لأن الأشياء كلها تفصل من حوله ...
وتسكب وتبدو رالمة .

إنه العادل الذى لا يتزحزح ،
وضع بين طرق عديدة متشابكة ،
للمدخل المعتم للعالم السفلى
وسط جنس تافه من البشر .

«نفس المرجع»

وهكذا غدا الإنسان غريباً في وطنه ، مغترباً وسط مواطنيه ، بعد أن فقد ارتباطه بعالمه .. الداخل والخارجي على السواء ، ويصف «ريلكه» ذلك الإنسان في قصيدة (للمغترِب) بقوله :

«إنه لمنق ..

«ومع ذلك فالفرصة سانحة لأن يعود

«وحينما تتجمع القوى بعد شتات

«تتفرج الأسارير بابتسامة ساحرة

«داخل مسكنه الصغير

«مسكنه الصغير الذى يعانق فيه العالم بأسره» .

وعند «ريلكه» أن هذه (العودة) إحياء جديد للذات ، واستنهاض آخر للمشاعر ، التى أماتها (الإنية) الحديثة بكل ما تنطوى عليه من جرى وراء المادة ، وتلهف على التزوة العابرة . إلا أن هذه (العودة) عند «ريلكه» ، تتطلب أول ما تتطلب النضوج العقلى ، والرياضة الروحية ، والمجاهدة الأخلاقية ، مما نسمع به عند كبار المتصوفة ولا نجده عند الكثيرين .

أزهار الحخير :

ويذهب «ريلكه» فى شعره ، إلى أن هذه المدنية التى لا تقوم على سبر أغوار الرؤيا الروحية ، لا بد أن تنتهى إلى الدمار ، ولا بد أن تتساقط دويلات . . واحدة وراء الأخرى . والشاعر هنا يرى لحال الشبيبة الذين يقفون فى مفترق الطرق ، وقد أظلم من حولهم المكان ، وضاعت فى أعينهم آفاق الزمان ، فلم يعودوا يرون شيئاً مما تحبته لهم الأقدار . وخير مثال لهؤلاء الشبيبة الشاعر الفرنسى «بودلير» ، الذى أوفى قدرة خارقة على تجسيد عناصر الشر ، وإبراز النزعات الهدامة فى أغوار الإنسان . ولو أن «بودلير» لم يلق فى حياته ما لاقاه من صنوف الألم وألوان العذاب ، لكذب عن أزهار الحخير بدلاً من أزهار الشر .

لهذا وجدنا «ريلكه» فى المرحلة التالية من مراحل تطوره الفكرى ، يقدم على تحليل هذه العناصر المختلفة ، التى تكون فى مجموعها المجتمع الأوربي الحديث ، واضعاً أمام عينيه أنماطاً مختلفة من البشر ، قاصداً من وراء ذلك الوصول إلى أسس ومبادئ عامة ، يفيد منها دارسو الشعر والشعراء ، ولقد دون «ريلكه» هذه الآراء للتأثرة فى مذكراته التى بدأها فى عام ١٩٠٤ ، وفرغ منها بعد هذا التاريخ بست سنوات .

وقد قسم «ريلكه» هذه المذكرات إلى قسمين : القسم الأول منهما خاص ببقية أفراد الأسرة ، غير أنه لم يتبع هذا البحث (السيكولوجى) فى مراحل الصبا والرجولة ، أو الأتونة ثم الكهولة ، فهذا التلرج الزمنى لم يكن جزءاً من نتاجه ، إذ أنه أعطى التحليلات النفسية

وصلتها بالعمليات الذهنية ، الجانب الأكبر من اهتمامه ، كما أسهب في الحديث عن الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية ، والرغبة في الهروب من الواقع ، باعتبارها جميعاً ظواهر ذات أثر فعال في تشكيل سلوك الأفراد والجماعات في المجتمعات الأوروبية الحديثة . أما القسم الثاني ، فقد أطلق عليه «ريلكه» اسم (المنافس الروحي لعصرنا الحاضر) ، وفيه يعيب على شباب عصره ، تمسكهم بالشكل دون المضمون ، وبالقشور الخارجية دون اللب ، وبالعرض الزائل لا بالجواهر الباقى إلى الأبد ، وفي هذا يقول :

«لقد تغيرت الأشكال الخارجية تغيراً واضحاً ، ولكن ما بداخلنا يا إلهي ، قد ظل كما هو . . . الأيام تمر سريعاً لكي تصل بنا إلى الحقيقة الأبدية ، حقيقة أننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الدور الذي سنقوم بأدائه فوق خشبة هذا المسرح الكبير . . . وهكذا غابت شمس الحقيقة عن إنسان عالمنا الحديث ، وأصبح كل منا ينشد عالماً مستقلاً عن العالم الذي ينشده غيره ، وهو عالم مغلق يتسم بالعزلة والانطواء ، ولا مفر أمام هذا الإنسان الذي تفككت أوصاله ، واضمحلت آماله من أن ينشد الحقيقة في الكشف الصوفي . . .»

الوحدة . . . والفراغ :

أما الفترة الممتدة بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ فتعتبر أهم الفترات في حياة «ريلكه» ، ففيها كتب معظم (مراثيه) كما قام بترجمة (أغاني أهل البرتغال) من الإنجليزية إلى الألمانية ، وهي الأغاني التي كتبها «إليزيث باريت براوننج» ، كما ترجم (رسائل من فرنسا) وهي الرسائل التي كتبها «ماريانا الكوفورادو» ، وترجم كذلك راقصة «أندريه جيد» (عودة الابن الضال) .

وكان قد عاد في هذه الفترة إلى حياة الترحال والتجوال ، بعد أن عانى أزمة نفسية حادة ، فسافر إلى شمال أفريقيا ومصر وأسبانيا ، وأقام في قصر دونوبالاقرب من مدينة تريستا ضيقاً على الأميرة «ماري تون» ، كما أقام في أثناء الحرب العالمية الأولى في مدينة ميونيخ ، وعمل فته في أرشيف الحرب في فيينا إلى أن أعفى من الخدمة العسكرية لسوء حالته الصحية .

ولقد تعرض «ريلكه» في هذه الفترة لصنوف مختلفة من التعب النفسي والقلق الروحي ، حتى راودته فكرة التخلي نهائياً عن الكتابة ، وحاول جاهداً أن يخرج من عزله ويلتقي بالناس ، بالبشر ، يتحدث معهم ويستمع إليهم ، يحدتهم عن أوجاعه ، ويستمع لما

يقولون ، ولكن عبثاً يحاول ، ففى كل محاولة كان يفشل ، وظل الفشل يطاردته حتى سئم الحياة .

وانعكس هذا السأم على مراسلاته الكثيرة فى تلك الفترة ، فقد كتب إلى صديقة عمره «أندرى سالومى» رسالة تنم عن ألم بالغ وحيرة مريرة ، قال فيها :

«خبرينى بريك ، كيف أنفى الآن لا أدرى كل ما يقع عليه بصرى ، ولا أحس كل ما تلمسه يداى ؟ لقد ضاعت معانى المراثيات وسط متاهات الفراغ ، وصراعات اللاشعور التى أعانها فى هذه الأيام ، والآن يساورنى الشك فى مرضى العقيم الذى تمرب إلى داخل نفسى ، وأطبق علىّ بكل قواه ، فلم أعد أبجد لنفسى باباً ولا عرجاً» .

وأخيراً يحاول «ريلكه» أن يجد خلاصه فى التنقل بين ربوع القارة الأوربية ، ولكن الشعور الأليم بالوحدة ، والإحساس الحاد بالفراغ ، ينجيان من جديد على كل ركن من أركان حياته . لهذا لم يكن عجيباً أن تعطينا (مراثيه) التى كتبها فى أثناء تجواله بين عواصم أوروبا ، صورة قائمة لما يحس به فى داخل ذاته ، من حزن دفين وأسى بالغ ، ولهذا أيضاً جاءت (مراثيه) صادقة فى تعبيرها ، قوية فى مغزاها ، دافقة فى صياغتها ، فهى خلاصة أفكاره عن الحياة والموت ، وعن الفناء والحلود .

وكان قد عكف على قراءة «كبر كيجارد» . . أبو الفلسفة الوجودية ، وتحلى عن نظراته الكونية الفياضة بالحنين إلى المطلق ، الواقعة من قوى الغيب ، وأوتلك القوى (الليتافيزيقية) الحارقة للطبيعة والقابعة فيما وراء الطبيعة ، فأنجبه إلى نظم الشعر الفكري أو الذهني الخالص ، الذى يتميز بالقوة والحساسة ، ويمتاز بالتححر سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ويتصف بالغموض والوحشة ، والتحليق فى آفاق بعيدة نائية . . نائية إلى أقصى حد . وهو ما تجلى واضحاً فى (مراثى دوين) وفى (أناشيد أورفيوس) التى تعد دقة إنتاجه الشعرى على الإطلاق .

والطريف فى أمر هذا الشاعر ، أنه لم يسلك فى عرضه لهذه الأفكار المنهج الكلاسيكى الشائع ، الذى يمزج فكرة الحزن بلوعة الإنسان على فراق البشر ، ولا المنهج الرومانتيكى المؤلف الذى يخلط هذه الفكرة بمظاهر فى الطبيعة ، ولكنه اتبع طريقة المناجاة البرامية القائمة على المونولوج الداخلى ، أو بتعبير أدق ، القائمة على الحوار الدائر بين الشعور واللاشعور ، والذى يجمعنا من هذا الحوار ، هو أنه يفسر لنا بطريقة غير مباشرة ، تلك الانقسامات العديدة

داخل إطار الشخصية الواحدة ، كما أنه سرعان ما يتحول بالتدريج إلى حوار بين علمي المادة والروح .

وهذا ما عبر عنه في إحدى قصائده إلى «أورفيوس» :
 كذلك يتحول العالم سريعاً
 كأشكال السحاب
 كل ما تم يسقط
 عائداً للأزلى القديم .
 فوق التحول والسير
 أبعد وأكثر حرية ،
 يبقى نشيدك الأول
 يا أيها الإله ذو القيثارة .
 لم تعرف الآلام
 لم تعلم الحب ،
 وما يعده الموت عنا
 لم يكشف عنه القناع
 الأغنية وحدها على الأرض
 تمنح القداسة والاحتفال .

.. (ثورة الشعر الحديث ج ٢ . ترجمة د . عبد الغفار مكاوي) .

ويخرج «ريلكه» من هذه المحاورات جميعاً بفكرة الفراغ الذي يحيط بنا ونعيش فيه ، ولا يعنيه هنا الفراغ بصورته المادية ، بمقدار ما يعنيه الفراغ بمعناه النفسى ومضمونه الروحى ، وعند «ريلكه» أن هذا الفراغ هو السبب فى الآلام التى لازمت البشرية فى رحلتها الطويلة عبر الأجيال والعصور ، غير أنه يعود فيتخذ من هذه الآلام أساساً لثو الإنسان ونضوجه ، فهى الأعمدة التى يقيم عليها تكامله النفسى ، ومعوه الروحى ، وهو هنا يتفق مع الكاتب الألمانى «هولما نستال» فى قيمة الألم ، وقدرته على صياغة الإنسان من جديد .

التغير والديمومة :

وثمة ركن جوهرى ترتكز عليه فلسفة «ريلكه» ، وبدونه تبدو هذه الفلسفة مبتورة أو ناقصة ، ألا وهو بحثه فى مشكلة الوجود ، وإيمانه بخلود الروح ، فالوجود المادى فى نظره مرادف للتغير المستمر ، وهل وثيق الصلة بالآلية ، ومظاهر التطور ، وجسمية التاريخ ، وهنا يتساءل الشاعر :

« ترى ما هو الوجود وسط هذا الفناء ؟

« ما تلك الآمال التى يتعلق بها الطفل ؟

« وهل تظل كما هى عندما تتوارى بين طيات التراب ؟

« آه ، يا الشيخ التغير

« إنه كالبحار يظهر قليلاً ثم يختفى

« ونحن بدورنا على وشك الاختفاء

« ولكنى أؤمن بالبعث ، وخلود الروح ؟ »

وعند «ريلكه» أن الإيمان بالله هو الحد الفاصل بين التغير وبين ما سماه «هنرى برجسون» (بالديمومة) ، ولعلنا نتبين من هذه السطور ، موقف «ريلكه» من التكنولوجيا الحديثة ، وكيف أنها وسائل وليست غايات ، وهى وسائل قد تخدم الإنسان وقد تنقلب عليه ، فتصبح أدوات للدمار ، ولذلك نجده يسخر منها ، ويصفها بأنها أشباح متقلبة ، ويخار مآله إلى زوال .

وعند «ريلكه» أنه بين ضجيج الآلات الحديثة ، وأصواتها الطاحنة ، ضاعت معالم القيمة الأخلاقية ، وأفل نجم الحب الإنسانى ، واستولت على سكان هذا الكوكب رغبة جامحة فى حب السرعة لغايتها ، دونما وعى منهم ولا إرادة ، فالكل يسرع ولكن نحو لا شيء . لهذا حاول «ريلكه» جاهداً أن يتقن خلال تلك الحجب المادية الكثيفة إلى عالم الروح ، بعد أن تركت تلك الحجب غشاوتها على البصائر ، فأعمتها عن رؤية الحقيقة .

وكم كان لتأملات «ريلكه» فى خطواته العديدة ، التى كان يتترعها من براثن هذا الواقع ، أثر فعال فى إرساء دعائم هذا (الكون الصوفى) كما كان يحلوه أن يسميه ، وفى نظره أن هذا الكون يتسم بالتضجج الذهني ، والسمو الروحي ، فضلاً عما يتسم به من الإيمان بالتضحية

ويذلل الذات ، ففي إنكار الذات ، والأخذ بأيدي الآخرين تتبلور أسمى آيات الوجود .
ولقد لعبت الصورة الشعرية بأبعادها الرمزية ، وأغوارها السحيقة ، دوراً جوهرياً في مزج
هذه الفلسفة بنبضات الحس وخفقات القلب ، ويبلغ «ريلكه» في تكوينها درجة عالية من
الإبداع ، وليس أدل على ذلك من (مراثيه) التي خللت تماماً من الصور التأثيرية ، وجاءت
حافلة بالصور التعبيرية التي تفصح عن كوامن النفس ، وخبائيا الضمير ، وجوهر الوجود ،
وحقيقة الحياة ، بل وحقيقة الحقيقة إن صح هذا التعبير . .
إنه هو . . «ريلكه» . . الذي يقول من (مراثي دوين) :

آه والليل ، الليل ،

عندما تهب الريح مفعمة بالفضاء الكوني

وتعلم من وجوهنا ،

من ذا الذي لا تبقى من أجله

هذه المشوقة ، مخيبة الآمال الناعمة

التي تنتظر القلب الوحيد السامان ؟

أهو . . أرحم بالعشاق ؟

آه . . إنما يجربون قدرهم معاً .

• • •

ألا ينبغي أن تصبح هذه الأحزان القديمة

نافعة لنا ؟ ألم يئن الأوان لكي تتحرر بالحب

من الم محبوب ، ونحتمل الفراق ولحن نرتعش :

كمثل ما يحمل السهم الوتر

لكي يصبح ، وهو يتجمع للانطلاق ، أكثر من نفسه ؟

لأن البقاء في غير مكان .

• • •

أصوات ، أصوات . أنصت يا قلبي

كما أنصت القديسون وخدمهم :

حتى رفعهم النداء المائل من على الأرض ،

أما هم ، هؤلاء النادرون
فظلوا راكعين ، ولم يلتفتوا إليه
هكذا كانوا منصتين .

* * *

ليس معنى هذا أنك تستطيع أن تحمل صوت الله ،
هذا أمر بعيد ، لكن أنصت إلى صوت الريح .
إلى النبا الذى لا ينقطع ، والذى يتكون من السكون
إنه يأتيك هامساً من أولئك الأموات الشبان
ألم يتحدث قلوبهم إليك فى هلمه ؟

(ثورة الشعر الحديث ج ٢ . ترجمة د . عبد الغفار مكاوى)

أجل ، لقد كان «رينيه ريلكه» بحق ، من أكبر الشعراء الأوربيين فى النصف الأول
من القرن العشرين ، وأعظمهم أثراً على حركة الشعر الجديد ، وكان من القلة القليلة النادرة ،
التي استطاعت أن تفتح آفاقاً جديدة أمام التعبير الشعرى ، كما استطاعت أن تقر به من تلك
النخوم التي تعجز فيها اللغة عن كل تعبير .

وإن تأثيره ليدنو واضحاً على جبين الطليعة من كتاب وشعراء الجيل الأوربي الجديد من
أمثال أندريه جيد ، ويول فاليرى ، ومارتان دوجار ، وجان كاسو ، بل إن تأثيره يمتد إلى
ما هو أبعد من ذلك ، بحيث تلمسه حياً فى بعض الكتابات الفلسفية المعاصرة ، وخاصة
كتابات الوجوديين من أمثال هيدجر وإسبرز وسارتر وسيون دى بوفوار وغيرهم من الريلكيين
الذين حفلت بهم ربوع القارة الأوربية كلها .

لقد كان شعره هو الشاعر ، بمقدار ما كان شاعره هو الشعر . .

الصرخة الرابعة

«هريك أبسن»

لم تعد هناك فاكهة محرمة !

«ما الحياة إلا قتال الجن في القلب والفكر ،
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة
فيه ، وهو قتال يمزج كيان الفنان كما البركان
أو الزلزال ، متحدياً كل أشباح الحياة ، أن تقتله
أو يقتلها !» «هريك أبسن»

كما قالوا عن «سقراط» إنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، لالكي يمسح بها
الأرض ، بل ليجعلها في متناول الجميع ، بدلاً من أن تبحث فيها وراء الطبيعة ، تبحث في
الطبيعة ذاتها ، وفي مقلتها طبيعة الإنسان .. الإنسان الذي لا يمكنه أن يعرف نفسه
إلا بنفسه ، دونما حاجة إلى نبوءة عراف ، أو موعظة حكيم .

كذلك يمكن أن يقال عن الكاتب المسرحي النرويجي العظيم .. «هريك أبسن» ، أنه قد
أنزل الدراما من السماء إلى الأرض ، ومن ردهات القصور إلى أروقة الطريق ، بعدما أثبت
أن الكاتب المسرحي ليس بحاجة إلى سير الملوك ، ولا تراجم العظماء ، ولا قصص النبلاء ،
ليجد فيها معاني البطولة والتذلة ، وإنما هذه المعاني موجودة في حياة البسطاء من الناس ،
والعاديين من البشر ، حيث نجد من الأبطال بمقدار ما نجد من الأنذال ، وحيث تتوافر
الحيوات المتصارعة ، والأقدار المتصادمة ، والمصائر المتعامدة ، مما يشكل أخصب مادة في
يد الكاتب المسرحي ..

وبهذا يكون «أبسن» قد هبط بالدراما من سماء التقاليد الرومانسية التي ورثها المسرح منذ
عهد «شكسبير» ليرسبها في واقع الحياة التي تجعل من فن المسرح ، تعبيراً عن حياة

الإنسان العادى فى الحياة العادية ، وعن مشكلات المجتمع الحديث فى الزمن الحديث . ولما كانت الطبقة الكادحة من عمال وفلاحين ، لم يكتمل نموها بعد فى عهد « أبسن » ، كان من الطبيعى . . . والطبيعى جداً ، أن يلتبس أبطاله العاديين ، من بين أبناء الطبقة السائدة فى أيامه ، وهى الطبقة المتوسطة ، وكأنّ مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يتناول المحاور الرئيسية التى تدور حولها مشكلات هذه الطبقة ، الزواج والنجاح ، الفضيلة والاحترام ، الثقافة والتحرر ، وبخاصة تحرير النساء وحرية الشباب ، وأن يتناولها بدرجة كبيرة وبساطة أكبر ، مما جعل دعاة الفضائل المزيفة فى مجتمعه يشعرون بصوت الرعد ، ودوى الزلزال ، كما جعل أصحاب الفضائل الحقيقية ، يشعرون بأنه قد جاءهم الكاتب الذى يرد لهم اعتبارهم ، ويأثر لهم من هذا المجتمع .

صراع مع المجتمع :

لهذا كان من الطبيعى أن ينقسم فى وجهه المجتمع الأوربى الحديث ، فالبعض يقدره والبعض الآخر يحقره ، البعض يصفه بأنه مصلح ، ويصفه البعض الآخر بأنه أفاق ، يقول عنه البعض إنه كاتب إباحتى لأخلاق له ، ويقول عنه البعض الآخر ، إنه ثورى واثار ومدافع عن قضايا الجماهير ، وحقى النقاد أنفسهم انقسموا حوله ، فصنّفه البعض على أنه كاتب رمزى ، والبعض الآخر صنّفه على أنه كاتب واقعى .

فها هو الناقد الصحفى «كليمينت سكوت» يقول مطلقاً على مسرحية « أبسن » المسماة - الأشباح - ما نصه : « هذا الأثر المحدث لدى مدرسة حققاء ، هذا السيد المزعوم . . الذى نصب نفسه لتعليم ما توصلنا إليه من ذوق مهذب نوعاً فى المسرح الإنجليزى المعاصر ، تعليمه بطريقة أكثر قتامة ، إنما يبدو فى رأينا كفراب من غريان الترويج التى يضمنها مسرحياته ، وياله من غراب يبرز من بين الصخور ملغوعاً بشبهة لا ترتوى للجيفة الستة » .

ولم يكنى «كليمينت سكوت» بهذا ، وإنما راح يصف مسرحية - الأشباح - ببالوعة فافرة فاها ، وبقرحة كربية بلاضادات ، وبفعل قاضح فى الطريق العام ، وبمصحة للمجنونين مفتوحة التوافذ والأبواب .

وليس «كليمينت سكوت» وحده الذى يتخذ من « أبسن » مثل هذا الموقف النقدي الهجومى ، فها هو أيضاً الناقد المعروف «وليم آرثر» يصف أساليب « أبسن » قائلاً : « طبعية

في العرض ، ومرونة في التطور ، وعلاج للتمثيلية ينقصه الفهم المسرحي بصفحة عامة .
هذا فضلاً عما يصف به أسلوب «أبس» بوجه عام ، بأنه مزيج غريب من التعبير المباشر ،
والترعة السطحية ، وعاطفية العصر الفيكتوري .

وغير «كليمنت سكوت» ، و«وليم آرثر» ، يطالعنا الباحث الدرامي «ش. س.
كوليس» ، وهو بصدد الدفاع عن أصالة تفكير «برنارد شو» بقوله : «إن الزعم بأن أفكار
«شو» منقولة عن «أبس» ، يضحضحه ما هو معروف من أن العقدة اللا معقولة ، قد نشرت
قبل ظهور مسرحية - بيت الدمية - ، ولماذا بحق الله ، يستمر «شو» من «أبس» شيئاً ،
والأخير أقل منزلة من «شو» بكثير !» .

كان الكاتب الأيرلندي الكبير «جورج برنارد شو» ، قد اطلع على ادعاء «كوليس» الجريء
هذا ، لما كان منه إلا أن علق عليه قائلاً : «انزلت ، أنا نفسي ، حق أوشكت على الاعتقاد
بما تقول ، إلى أن أعدت قراءة «أبس» وأنا بسبيل إلى إعداد النص النهائي لكتابي «جوهر
الأبسية» . فما كان مني إلا أن أغلقت به بنفس القوة القديمة ، إن «أبس» هو الذي أظهر لنا
ضحالة «شكسبير» خلال السنوات العشر التي تلت مقدم مسرحياته إلى إنجلترا عام ١٨٨٩ ،
لقد كان عملاقاً في الأدب الدرامي ، فاحذر أن تضع نفسك بين الأقزام الذين لم ترتفع
أنظارهم قط عن مستوى هذا !» .

ولقد أدى التأثير الناتج عن هذا التأكيد ، إلى تركيز الانتباه على عناصر لدى «أبس» ،
هي في الحقيقة ، وكما يقول الناقد «ريوند ويلز» «عناصر عرضية» كتحريك النساء ، وحرية
الشباب ، والمراهين من السادة ، وللناظرين من أعيان المجتمع ، فضلاً عن انغلاق الباب
الأممي لمتزل «نورا هيلمر» الذي مرغ من خلقه في الرغام ، هو العائلة الفيكتورية بأكمله .
هذه الأمور هي التي صنعت الفضيحة ، وفي طريق الفضائح صنعت النجاح ، صنعت
أبس نفسه !

يقول الشاعر الكبير «رينيه ريلكه» : «الشهرة هي حصيلة سوء الفهم التي تتجمع حول

اسم جديد» .

وربما كانت شهرة «أبس» الإنجليزية أو الأوربية بوجه عام ، هي مما ينطبق عليه هذا
الكلام ، ومهما يكن من اختلاف الجمهور والنقاد على السواء ، في أمر هذا الكاتب
المسرحي العملاق ، فالحقيقة التي صرخ بها التاريخ في وجه الجميع ، هي أن «هنريك

أبسن» ، كان كاتباً مبدعاً وفناناً خلاقاً ، يعرف أصول فنّه من ناحية ، ويضع هذا الفن من ناحية أخرى فوق كل اعتبار ، أعطى الفن كل شيء ، فأعطاه الفن كل شيء !

في لغة الوعي من عصره !

إن موقف أبسن نفسه ، مما يسميه (أكثر مشاكل عصرنا أهمية) يوضح لنا قوة الأثر الذي تركه هذا الكاتب النرويجي في معاصريه ، كما يفسر لنا في ذات الوقت ، هذا الأثر ! والواقع أن أكثر هذه المشكلات حيوية ، وأعظمها تحدّياً ، ربما كان هو (ثورة النساء) ، لقد جعل «أبسن» هذه الثورة هي للوضوح الرئيسي في مسرحية (بيت الدمية) ، كما أن المشكلة ذاتها تطالنا في مسرحيات أخرى مثل (هيدا جابلر) ، (وأعمدة المجتمع) ، و(رولمير هولم) مما يؤكد بالفعل أن «هنريك أبسن» كان أحد أنصار حركة تحرير المرأة . وهذا ما لاحظته الآتية «براد بروك» في كتابها عن «أبسن النرويجي» الذي ذهبت فيه إلى القول بأن حديث «نورا» ، الصريح في ختام مسرحية (بيت الدمية) عن (تصفية الحساب) لم يكن هو السبب في أن مسرحية «أبسن» بدت لمعاصريه كبيرة الأصالة ، بل كان مرجع هذه الأصالة إلى الطريقة التي انتهى بها «أبسن» إلى تصريح «نورا» .

«لقد كان «أبسن» ، شأن الفنانين الكبار ، يتربع في الجزء النامي والمتطور من جيله ، ليس نظرياً وإنما من ناحية الوعي ، ونحن إذا نظرنا إلى إعلان «نورا» للجهاد منفصلاً عن بقية المسرحية ، لوجدناه شيئاً مبتدلاً ، غير أن المبدأ الذي يتضمنه هذا الجهاد ، تجسد في موقف درامي إنساني ، والنظرية التي تكن من وراء هذا المبدأ ، مزعان ما أصبحت واقعاً حقيقياً ملموساً» .

أى أن «أبسن» ، كان على حد تعبير الكاتب البريطاني الشهير «ماثيو أرنولد» (في لغة الوعي من عصره) ، وهو بهذا الوصف لم يكن يستطيع أن يفصل ذاته عن قضايا عصره ، ولا عن المشكلات الحارة التي كان يحياها أبناء ذلك العصر ، غير أن مشاركته في فهم هذه القضايا وتلك المشكلات ، كانت مشاركة درامية ، على العكس من مشاركة الفيلسوف «جون ستوارت مل» ، التي كانت في أساسها مشاركة نظرية ، لقد كسا «أبسن» هذه القضايا لحماً ، وألبس هذه المشكلات رداءً إنسانياً ، وقدمها لمعاصريه على هيئة أفراد من البشر ، يحملون أنفسهم في مواقف إنسانية .

وفيا يتعلق بقضية تحرير المرأة ، لم يقتصر إعراض «نورا» عن بيت الدمية ، على كونه موقفاً درامياً قوى الأثر ، فهذا الموقف سرعان ما أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، ومن بينهم «برناردشو» باعتباره واحداً من أبرز المدافعين عن قضية تحرير المرأة .

والواقع كما يقول الباحث الدرامي الأمريكي «فرنسيس فريجسون» ، إن من يحاول أن يضع «هنريك أبسن» في تيار عصره ، عليه أن يرجع إلى الفيلسوف الوجودي «كبر كيچارد» ، صاحب التأثير الكبير على «أبسن» في بداية حياته الأدبية ، فقد كان «لكبر كيچارد» رأى يقوله في روح العصر المتمردة غير الراضية ، وذلك في كتابه (في سبيل امتحان الذات) فهو يقول :

«إذ ينذر أن نجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، فحق من نخل عن عظام الأمور ، واستراح إلى صغائرها ، بل حق من يجتهد في عبودية من أجل غايات حقيرة تافهة ، أو من هو في رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حق هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر ، نعم . . وهذا طبعى جداً ، فإنا مؤمنون بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذي يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الخلداء . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوي ، على النواية طبعاً ، ذلك الروح الفذ ، في الخلداع طبعاً ، ذلك الروح الذي تسميه المسيحية بالروح الشرير ، ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن بروح الإنسانية . . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذي نسى الله نفسه الله ، فأصبح في نظر التعاليم المسيحية روحاً شريرة ، وعلى ذلك لم يكن ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً حيناً يؤمن بهذه الروح ، إلا أنه مع ذلك يؤمن بالروح . . .»

وهذا الوصف فيما يراه المستر «فرنسيس فريجسون» يلقي ضوءاً كاشفاً على بطلات «أبسن» ، وعلى المشهد الواقعي الحديث عنده . وعلى المسرح الذي يمكن لمشاهديه أن يتقبلوه ، فإن الوجه الآخر من النزعة الوضعية في القرن التاسع عشر ، هو الطموح الرومانسى ، ومسرح «أبسن» الواقعي ، يعرض كلاً من هذين الوجهين للحالة الإنسانية ، يعرض الردهة بدقة فوتوغرافية في أمامية الصورة وبذلك يرضى مطالب الوضعية ، في حين

بيئ المشهد من خلال النافذة ، مشهد أوروبا من حيث هي خواء أخلاقي ، يبيته كما لو كان كائناً للروح التي لا تتبع !

ولقد كان «أبس» على البوام ، يشعر بهذا التيه المبهم من وراء الدخائل المزدهم ، فإننا نراه في (بيت النمية) في صورة جو الشتاء الجليدي وللماء الأسود ، وهو في (السيدة من البحر) المحيط البارد بما فيه من نوارس وحيثان ، وهو في (البطة البرية) مزالق الطين الشمالية بطورها البرية وغلوها من السكان ، ثم هو في المشهد الأخير من (الأشباح) قم الثلوج اللامعة ، التي تعني بحث مسز «آفنج» عن اللاشيء الذي يشبه إلى حد كبير ، الفراغ الحسي الأخلاقي الذي فجر فيه «فلجنز» ثورة العاطفة ، بعد أن رفض رفضاً باتاً ، أمامية الصورة الإنسانية الصغيرة التي يخوض فيها «أبس» معاركه ، إنها (مسرحة أوروبا) قبل أن يرتادها الإنسان ، وكما بدت لأول مرة في أعين الرواد .

لهذا كله ، ولكثير غيره ، كان «هنريك أبس» حلاً فاصلاً في تاريخ المسرح بين عهديين ، ونقطة تحول حاسمة في فن كتابة المسرحية ، فهو أبو الدراما الواقعية ، وهو في ذات الوقت رائد المسرح الحديث ، فقد تعلمذ عليه «برناردشو» ، كما تأثر به «يوجين أونيل» ، وترك بصماته على جبين كل من «آرثر ميللر» ، و«تينس وليامز» ، فضلاً عن «توفيق الحكيم» ، ورشاد رشدي ، ونعمان عاشور» في واقعنا المسرحي الحديث . وعلى الجملة ، ما من كاتب مسرحي في أواخر القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين ، إلا وكانت «لأبس» بصمات على فنه المسرحي ، ولو كان من غير أنصاره في فن الكتابة للمسرح .

من النرويجي إلى العالمي :

هذا هو الكاتب النرويجي العظيم . . «هنريك أبس» ، الذي تخفل الأوساط الأوروبية في كافة أرجاء العالم للمتخضر ، حتى نهاية هذا العام ، عام ١٩٧٨ ، بذكرى مرور مائة وخمسين عاماً على ميلاده ١٨٢٨ - ١٩٠٦ فيلى جانب البرنامج الثقافي الضخم الذي أعدته النرويج ليقام في مختلف المدن النرويجية ، وبخاصة تلك التي قضى فيها الكاتب سنوات من عمره ، فقد أعلنت مراكز اليونسكو ، ونوادي القلم في مختلف عواصم العالم ، برامج (أهستية) للعروض المسرحية والأفلام السينمائية والنوالت الأدبية والمحاضرات العامة ، فضلاً عن فيلم تسجيلي

كامل عن حياة «أبس» وأعماله ، وإعادة طبع جميع مؤلفاته ، وطوابع برید تذكارية بمناسبة هذا اليوبيل الفخيم .

وكأنما نحاول النرويج أن ترد لكاتبها العملاق اعتباره ، بعد أن تخطته جائزة نوبل للآداب ، ومنحتها أكاديمية السويد لمعاصر «أبس» ، الكاتب «بجورنسون» ، بحجة أن السويد كان من مساعيها في ذلك الحين ، أن تحسم الخلاف بينها وبين جارتها النرويج في قضية الوحدة الوطنية ، فالتجهدت الجائزة بشكل تلقائي إلى أديب النرويج الذي اشتهر اسمه في تلك القضية ، وهو الشاعر الثائر «بجورنستجيرن بجورنسون» .

وكأنما ما كان تعليقنا التقليدي على هذا الموقف ، بأن جائزة نوبل هي التي كانت تشرف «بأبس» بأكثر مما يشرف هو بهذه الجائزة ، فالتاريخ نفسه هو الذي قال رأيه في هذا الكاتب العظيم ، وهو الذي توجّه علماً وعلامة على فن المسرح بخاصة ، وفن الأدب بوجه عام . على أن هذا الموقف وغيره من المواقف الكثيرة التي شكلت حياة «أبس» ، والتي كان يميزها في خلاياه ، ويشق بها في أحلامه ، ولا يملك إلا أن يعترضها مادة لفته الدرامي ، هي التي جعلته يقول : «الشيء الذي ن فقدته ، هو وحده الشيء الذي نملكه» . وهي أيضاً التي جعلته يقول : «ما هو كائن لا وجود له ، وما ليس كائناً هو الوجود الوحيد» . .

ومعنى هذين القولين ، أن الإنسان إذ يفقد الشيء العميق الأثر في نفسه ، يتلور حزنه عليه إلى الحد الذي يتجسد فيه داخل نفسه ، فيستوى شخصاً موجوداً بالفعل في حياته ، وتنتج أفكاره إليه ، حتى يصبح هو والماضى أهم ما في حيلته من وجود ، أهم من الحاضر الذي يكاد يتلاشى في اللاوجود ، أو حتى في العلم .

من هنا أصبحت ذكريات «أبس» حقائق مجسدة موجودة في داخله أبداً ، أصبحت شخصاً درامية تعيش داخل قلبه وفكره ، أصبحت مادة يقتات عليها في حياته ، ويعترضها في صميم فنه ، هذه المادة في الفن والحياة هي التي حددت فلسفته في الوجود كله ، وهي التي لخصها في هذين البيتين :

«ما الحياة إلا قتال الجن . . في القلب والفكر .

«وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة فيه .

«وهو قتال يزكيان الفنان كما البركان أو الزلزال .

«متحدياً كل أشباح الحياة . . أن تقتله أو يقتلها . . .» .

نم . . . كان «أسبن» بصارع في حياته الحياة ، كان يعانى في داخله صراع العادى والمثلث . . صراع البشرى والابلى ، العادى يجذبه إلى أسفل ، فيتلقفه المثلث ليصعد به إلى أعلى ، البشرى يوقعه في الخطيئة ، ويدفعه الإلهى إلى الندم ، ودائرة لا تنتهى من الخطيئة والندم ، فلا الندم يكفر عن الخطيئة ، ولا الجريمة يحوها العقاب . .

وهكذا غدت ذكرياته هى حياته الحقيقية ، وأصبحت حياته الواقعية ظلاً أو خيالاً :
(كانت الذكريات تسكنه كما تسكن الأرواح بيتاً مهجوراً) . ومن هذا التناقض الحاد بين الحقيقة والشيخ ، بين الذكرى والواقع الحى ، خرجت دراماته ، بعد أن كانت قد صنعتها الدراما نفسها . .

لهذا لم يكن غريباً ولا مستغرباً أن أبتعد «أسبن» عن العالم البشرى إلى العالم الخشبرى ، وأن وجد تماثلاً غريباً بين البشرية والخشبرية ، فقد اختار أن يضع فوق مكتبه عقرباً ساماً ، وأن يتخذ من هذا العقرب رفيقاً له وصديقاً ، فثمة تماثل غريب بينه وبين العقرب ، كلاهما يحشش للرد على أى هجوم ، وكلاهما يفرغ سمه إذا ما اختزن الكثير من هذا السم ، ألم يقل «أسبن» نفسه في هذا المعنى :

«كنت وأنا أكتب ، أضع على مكبى عقرباً في كوب فارغ من أكواب البيرة ، وبين الحين والآخر ، كان العقرب يشكو ويتألم ، فكنت أضع في الكوب قطعة من الفاكهة الطازجة ، فلا يلبث العقرب أن ينقض عليها في سورة غضب ، ويفرغ فيها سمه ، ثم تبدو عليه علامات الراحة من جديد ، أليس هذا حالنا أيضاً ، نحن الشعراء .

وكان هذا بالفعل هو حال «أسبن» في كتابة مسرحياته ، وكان النعم الذى تراكم في قلبه كثيراً حقاً ، فلم يكن أمامه إلا أن يفرغه في هذه المسرحيات . . وهى المسرحيات العديدة التى بدأها بمسرحيته الساخرة (ملهاة الحب) ١٨٦٢ ، ثم تلاها بمسرحيته التاريخية (الأدعياء) ١٨٦٤ ثم القصصيتين المسرحيتين (براند) ١٨٦٦ و (بيرجنت) ١٨٦٧ إلى أن كتب مسرحية (الإمبراطور والجليلى) ١٨٧٣ فنار عليه مجتمعه النوثيى ، فاضطر إلى الإقامة في ألمانيا حيث كتب مسرحياته الواقعية الاجتماعية الشهيرة التى كان من أشهرها مسرحية (أعمدة المجتمع) ١٨٧٧ ، و (بيت اللمية) ١٨٦٤ ، و (الأشباح) ١٨٨١ و (علو الشعب) ١٨٨٢ ، و (البطة البرية) ١٨٨٤ ، و (بيت روز ميرز) ١٨٨٦ ، و (السيدة من البحر) ١٨٨٨ .

و (هيدا جابلر) ١٨٩٠ ، و (البناء العظيم) ١٨٩٢ ، و (إيلوف الصغير) ١٩٩٤ ، و (جون جابريل بوركان) ١٩٩٦ ، و (عندما نستيقظ نحن الموق) ١٨٩٩ .
ويا لها من مسرحيات ، بل يالها من ثورات .

مسرحيات هي أم ثورات ؟

عل أننا قبل أن نلقى القبض على مضمون الثورة في هذه المسرحيات الثورية ، لابد لنا أن نعلم أن هذه الثورة (الأبسية) مرت بعدة مراحل ، في كل مرحلة كانت تتبلور معالم هذه الثورة ، فالتقييم المذهبي لمسرحيات «أبس» ، يمرحها في أربعة مراحل رئيسية :

المرحلة الأولى : هي مرحلة (التلمذ) ، التي تنتهى بمسرحية (المطالبون بالعرش) .
والمرحلة الثانية : هي مرحلة (اللامسرح) والتي تحوى المسرحيات غير الصالحة للأداء المسرحى مثل (براند) ، و (بيرجنت) ، و (الإمبراطور والجليل) .

والمرحلة الثالثة : هي مرحلة المسرحيات التي يطلق عليها اسم (المسرحيات الاجتماعية) ، وهي التي تبدأ بمسرحية (رابطة الشباب) وتغطى المرحلة التي تتمثل في مسرحيتي (بيت اللمية) ، و (الأشباح) إلى أن تصل إلى مسرحية (هيدا جابلر) .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة : فهي المرحلة التي تعرف بالمرحلة الخيالية ، وهي الواقعة بين مسرحية (البناء العظيم) ، ومسرحية (عندما نستيقظ نحن الموق) .

وإذا كان لهذا العرض المرحلي فوائده ، فمن ناحية التذكير بمراحل الثورة (الأبسية) على اعتبار أن (الأبسية) في حقيقتها روح وجوهر أكثر منها منهج ومذهب ، فالوحدة الجوهرية لمسرحيات «أبس» ، هي ما أصر عليه «أبس» نفسه ، وهو ما أضفى على مسرحياته نوعاً من الوحدة العضوية ، وهذا ما عبر عنه «ت . س . أليوت» بقوله : «يمكننا أن نقول باطمئنان إن المعنى الكامل لأى من مسرحياته ، ليس كامناً فيها بمفردها ، ولكن في تلك المسرحية التي كتبت هذه في ظل منهجها ، في العلاقة بينها وبين كل مسرحياته الأخرى ، للبكرة منها والأخيرة ، إن علينا أن نعرف أعماله كلها حتى نستطيع أن نعرف أيها منها» .

والواقع أن «أبس» يؤكد في هذه المسرحيات جميعاً ، أنه هو ذلك الثوري الغيور ، إلا أنه سرعان ما يفرق بين ثورته وبين أية ثورة أخرى سجلها التاريخ . . . فهو يعلن أن

جميع الثورات السابقة بامت بالفشل ، لأنها لم تكن ثورات شاملة . . حتى « الطوفان » الذى هو أشد الثورات تطرفاً فى جميع العصور ، ترك بعض الأحياء على فلك « نوح » ، أما هو فلا ترضيه سوى الثورة الشاملة .

وقد كان ولع « أبسن » الشلديد بصورة بلوغ الحرية والصفاء المطلقين ، عن طريق تطهير الحياة القائمة تطهيراً تاماً ، هو الذى جعله يعلن ما يرى أنه دوره فى هذه الثورة : « بكل سرور ، سأنسف الفلك » .

« سأنسف الفلك » هذا هو الشعار الذى أطلقه « أبسن » ، ، الذى كان يردده كلما استبد به الشوق إلى الأعلى ، وثار به الغضب من الأحاق ، وكلما رأى بعين خياله ذلك الفردوس الموعود . . حيث التحرر صافياً والثورة شاملة . فكل الحركات فى نظر « أبسن » ، وإنما تفشل بسبب أهدافها الجماعية ، وهذه الأهداف الجماعية ليست الدولة وحدها ، وإنما المجتمع والكنيسة وحق الأسرة ، هى كذلك أعداء الحرية . . إنها تعتدى على حريات الإنسان الطبيعية .

وهذا معناه عند « أبسن » أن حرية الذات الفردية ، لا بد وأن تسبق حرية المواطن الاجتماعية ، بمعنى أن الحرية ينبى أن تتحقق قبل المطالبة بتحقيق الحريات ، وهذا ما عبر عنه « أبسن » بقوله : « إن إدراك الذات هو أسمى القيم ، فإذا تعارض هذا مع الصالح العام ، إذن فليذهب الصالح العام إلى الجحيم » .

على أن تمرّد « أبسن » الشخصى سرعان ما تكبحه نزعة تقوية مضادة ، تساعده على تنظيم هذا المرّد وإخفائه فى وقت واحد ، بحيث تسير مسرحياته فى اتجاه اجتماعى وسياسى ، فهو يتصرد من أجل الكل ، ويثور من أجل المجموع ، وخاصة عندما يتم بتعطيم الأصنام ، وكشف أكاذيب التقاليد العصرية ، والسخرية من زيف المجتمع الحديث .

إن للمادة الرئيسية عند « أبسن » هى التعبير عن الثورة ، وهذا التعبير قد تجلده ظاهراً فى مسرحية ، متوارياً فى مسرحية أخرى ، ولكنه لا يغيب أبداً فى مسرحياته بحيث يشكل خيط السياق فى مسرحه كله ، وهو الخيط الذى ينتهى بنا إلى فنان ثائر ، لم يتمكن أبداً من أن يتجمد تطلعه إلى كل ما هو سامٍ ورفيع .

فى مسرحية (براند) ، يبدو لنا « أبسن » وهو يستحسن فكرة أن يكون التأثير غلصاً كل الإخلاص للسواء ، وفى مسرحية (الأشباح) ، نراه يصور أهمية الآراء التقليدية ، ويتخذ

موقف المدافع عنها ، وفي مسرحية (روزميرز) يعرب عن أملة الساخن والحرار في إمكان ارتقاء الجنس البشرى ، وفي مسرحية (بيت اللمية) تيلونا صورة الثورى الذى يهاجم الزواج القائم على الكذب ، وفي مسرحية (البطة البرية) يطالعا وجه «أبس» الذى يبرهن على أن الزيف فى الأسرة شرأى شر ، وضرر أى ضرر ، ثم هو يجلل فى مسرحية (بوركان) لذلك الدكتور الثائر ، الذى يكشف عن الجنود للزيفة للحياة الحديثة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أبس» هى نتاج هذه الثورة ، الثورة نحو المثل الأعلى ، أو من أجل تحقيق المثل الأعلى ، وإن آخر كلمات قالها وهو يحتضر عن الثورة والمثل الأعلى ، الجلدية بأن تكون شعار أعماله المسرحية كلها .

جوهر (الأبسية) :

وإذا نحن بعد هذا كله ، حاولنا أن نعرف جوهر (الأبسية) ، وأن نتعرف عليه ، كان لزاماً علينا أن نعود إلى تلك القصيدة التى نظمها «أبس» فى عام ١٨٧٧ ، والتى يقول فيها ، بعد أن يعرف الحياة بأنها معركة مع الجن ، معركة فى القلب والفكر : «إن قرض الشعر معناه ، أن يعرض الإنسان نفسه ليوم الحساب» .

وفى هذه العبارة اعتراف صريح بأن عملية الخلق نفسها ، هى فى نظر «أبس» شكل من أشكال امتحان الذات ، نابع من صراع باطنى مع الضمير ، وقد أكد هو ذلك فيما بعد ، فى عبارات مختلفة بعض الشيء ، فى أحد خطابات ، عندما قال : «إن كل شئ كبت ، يمت بأوتق صلة بمكة إلى ما عشت فيه ، حتى ولو لم يكن من تجربتي الشخصية أو الواقعية» . ثم يضيف فى فقرة أخرى قوله : «إن الفنان يجب أن يلتزم أقصى الحد فى التفرقة بين ما يلاحظه الإنسان وما يجره ، لأن ذلك الأخير هو الذى يمكنه أن يصبح موضوعاً للعمل الخلاق» . وهذا معناه أن التجربة الحية والخبرة الوجدية ، هى النبع الذى يستقى منه «أبس» موضوعاته وشخصياته ، إنه على النقيض من «سترنديج» ، يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ، ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته هو ، وكان يستلهم بدلاً منها تجربة حياته الباطنة ، والقوى التى كانت تصوغ تطوره الذهنى والعاطفى والروحي .

فمن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة بالتعمق فى خبيته نفسه ، وتعرض شخصيته هو لفتد وامتحان عميق ، كان «أبس» يستمد جميع أبعاد شخصياته الثورية الكبرى . وأن أكثر

شخصيات «أبس» ، للصيغة ظاهرياً على منوال شخصيات معاصرة أو أنماط اجتماعية عامة ، هي في الحقيقة أقرب إلى فكرة «أبس» عن نفسه مما يبدو لنا لأول وهلة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أبس» كما يقول الناقد الدرامي «روبرت بروستاي» هي نتاج هذا التآرجح بين الذاتي والموضوعي ، بين الأخلاقي والجمالي ، بين الثائر والمرتدع . هذا التآرجح هو الذي يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج ، تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، بحيث تكون شخصيات «أبس» التي تعمل بالفكر والفعل ، ذات حياة فكرية خصبة ، إلى جانب وجودها الدرامي .

ومسرحية الأفكار هي على وجه العموم ، تعبير عن تردد «أبس» الشخصى على حين أن مسرحية الفعل تضع ذلك التردد في نوع من البعد الموضوعي ، ففي حين يستخدم «أبس» مسرحية الأفكار ، نراه يستخدم مسرحية الفعل ، وهو يستخدم كلا النوعين باعتبارهما تطويرين متلازمين يزود كل منهما الآخر ، ويفنيه طوال المسرحية ، فهو يستمد طاقته واندفاعه وحاسته من الأولى ، في الوقت الذي يستمد فيه استقلاله وتمعه ودسامته من الأخرى ، ففي مسرحية (بيت اللحية) مثلاً ، نرى تحول «نورا» المقتضب من (عالة) تكاد تكون طفولية ، وفي حاجة إلى الحماية ، إلى شخصية فصيحة تتكلم في حزم بلسان الدعوة إلى الحرية الفردية ، وقد يكون هذا التحول مناسباً في مسرحية الأفكار ، ولكنه أبعد ما يكون عن الإقناع في مسرحية الفعل ، ولكن «أبس» عندما يتقن هذه الطريقة ، تصبح واحدة من أهم الإضافات الأصلية التي أضافها إلى المسرح الحديث ، كما تسبغ على مسرحياته بعداً مزدوج المستوى ، لا يمكن أن يبلغه أى كاتب آخر في هذا المسرح .

ولعل هذا هو ما عبر عنه الكاتب الكبير برناردشو في كتابه «جوهر الأبنسية» تعبيراً رائعاً قال فيه :

«لقد وضعنا «شكسبير» فوق خشبة المسرح ، ولكنه لم يضع مواقفنا . . . إن «أبس» يسد النقص الذي تركه «شكسبير» ، إنه يمنحنا ليس فقط ذواتنا ، ولكنه يعطينا أيضاً مواقفنا ، وإحدى نتائج هذا العمل ، هي أن مسرحياته تصبح بالنسبة لنا أكثر أهمية من مسرحيات «شكسبير» . أما النتيجة الثانية ، فهي أنها قادرة على إيلائنا في قسوة ، بالإضافة إلى إغفامنا بآمال مستتارة للهرب من الطغيان للثالث ، وذلك برؤى متشوقة إلى حياة أكثر عمقاً في المستقبل .»

أليس هذا هو ما قاله «أيسن» على لسان أبطاله؟ ألم يقل على لسان أحدهم :
 «أن تتحقق الذات بشكل كامل
 وإنما هو الحق الإنساني الشرعى
 «ولن أفعل شيئاً أكثر من هذا . . .
 ألم يقل كذلك على لسان بطل آخر :
 «عندما تنصر الإرادة فى ذلك الصراع
 «عندئذ تحمل أخيراً ساعة الحب
 «إنها تهيئ كيامة بيضاء .
 «عمسكة بفن الحياة الأخضر . . .»

إن «أيسن» الذى كان متفانياً فى الحق ، غالباً على حساب الجبال ، لم تكن تساوره أية
 أوهام عن خلود الحق ، فإن جميع الأمور الذهنية مهما تكن مقنعة تهيئ بمرور الزمن ، إلى
 ما هو دون مستوى الإقناع . وهكذا يكون الجوهر الحقيقى (للأيسنية) هو المقاومة الشاملة لكل
 ما هو مستقر ، وذلك لأن نزعتة التحررية إلى تحطيم الأصنام ، لا تمتد فحسب إلى التقاليد
 السائدة فى عصره ، بل حتى إلى تقاليده هو ، وإلى اقتناعاته هو !

عالم بغير عالمين :

إننا إذا تذكرنا حالة «أيسن» ، فرمما تذكرنا حالة «أوليس» الثائر العظيم عند «دانتي» ،
 فقد كان هو أيضاً متدثراً بلهيب وعبه الخاص ، ولكنه برغم ذلك ، ظل مقيماً على خيلاء
 العقل ، وابتهاج العالم الخالى من السكان . . عالم بغير عالمين ، على حد تعبير «فرنسيس
 فيرجسون» .

كما شخصية (براند) فإننا نرى فيها شخصية «أيسن» ذاتها ، مصداقاً لقول «أيسن»
 نفسه : «إن (براند) هو أنا فى أحسن أحوال !» .

إن (براند) ملحمة تلج وجليد ، تدور فى حياة الشمال الجليدى ، ومع أنها كانت فى
 الأصل قصيدة سردية ، فإن «أيسن» سرعان ما عدلها لتصبح مسرحية شعرية ذات خمسة
 فصول ، ومسرحية مستفيضة لا تصلح للمسرح ، ذلك لأن «أيسن» الذى اغتبط بجمعة التعبير

عن الذات ، كتب هذه المسرحية دون أن يضع في اعتباره ، لظروف المشاهدين ولا قيود المسرح .

لقد حرر «أبس» مخيلته مما كان فيها من أقيية النرويج المتجمدة ، فاكشف أخيراً كيف يجعل مسرحياته جزءاً لا يتجزأ من حياته الروحية . وهكذا وجدنا كاتبتنا المسرحي مثل بطله المسرحي ، عاش حياته يشق طريقه إلى الأعلى ، نحو الحرية والصفاء ، ولكن عبر الجبال والأجراف ، وظل مثل بطله يصارع في الأعلى حتى وصل في النهاية إلى كنيسة الثلج «حيث الشلالات ، ومساقط الجليد ، ترتل للصلاة» . وكأنما «أبس» يقول على لسان بطله (براند) .. في ختام الرحلة .. رحلة الحياة والموت :

«حق اليوم كنت أسعى لأكون لوحة

ويخط الله عليها قوله .

«واليوم وقد انقشع الضباب .

«ستمضي حياتي خصبة .. دافئة .

«أستطيع أن أنتحب ..

«أستطيع أن أسجد ..

«أستطيع أن أصل ..»

وفي اللحظة الأخيرة ، عندما يتوجه (براند) إلى الله ، بهذا السؤال الملئ بالعذاب : «إذا لم يكن بالإرادة ، فكيف السبيل إلى إفتداء الإنسان ؟» فإنما تأتيه الإجابة مدوية من عنان السماء : «إنه رب الإحسان والرحمة والحب» . كذلك كان «أبس» يعبر عن إحساسه بالانطلاق في هذه الشهادة الأخيرة عن فنه ، بعد حياة حافلة بالجهد فوق جبل الطموح الذي لا تسير فوقه إلا الآلهة ! .

لقد انقضت ثلاثون عاماً على الصيحة التنبؤية التي أطلقها «براند» : «لا بد أن يكافح الإنسان إلى أن يموت» . وقد قضى «أبس» هذه السنوات الثلاثين جميعاً في كفاح بطولي مع الجن في قلبه وفكره ، متمرداً على كل القوى البشرية والطبيعية التي تقيد الحرية الفردية ، وهو الكفاح الذي جعله يزرع أوروبا ، بحثاً عن وطن ، متقياً بروحه من العالم الحديث . وفي النهاية ، وجد أنه لا سلام هناك إلا مع الموت . وجد وطنه في للنفي الروحي ، في مسرحيته

(عندما نُبعث نحن الموتى) حيث تصدق الرؤيا وتتحقق النبوءة .

* * *

هذا هو الكاتب المسرحى العظيم . . « هنريك أبسن » ، العظيم فى حياته ، والعظيم فيما بعد هذه الحياة ، والعظيم بعد حياته وعماته . . فى ذكراه . . وعندما نُبعث نحن الموتى . . لن نجد « أبسن » إلا وهو أكثر حياة من الأحياء ! .

الصرخة الخامسة

« برتراند رسل »

لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر ..

« إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن
واحد ، يضم مجموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم
بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية .. »
« برتراند رسل »

احتفلت الإنسانية الواعية ، بذكرى وفاة الفيلسوف البريطاني والإنساني
العظيم « برتراند رسل » ، الذى ارتبط اسمه أكثر من أى مفكر آخر بهذا العصر ، والذى جاوز
التسعين عاماً ، قضى منها ثمانين عاماً يفكر فى مصير الإنسان ، وفى مستقبل الجنس البشرى ،
وكيف يمكن للمستقبل أن يكون أسعد من الماضى ، إذا نحن أردنا ذلك وحاولناه .
وإن أغرب ما كتبه « برتراند رسل » طوال هذه المساحة العريضة من عمره ، هو رثاؤه
لنفسه ، ذلك الرثاء الذى قدمه قبل وفاته للصحف ، مُوصياً بنشره بعد أن يفارق الحياة ،
وهو الرثاء الذى جاء فيه :

(يموت « إيرل رسل » الثالث .. أو « برتراند رسل » كما كان يؤثر أن يسمى نفسه ، فى سن
التسعين .. وبذلك تكون قد انقطعت حلقة تربط حاضرتنا بالماضى البعيد ، حقيقة أن الكثير
مما كان يُعرف فى الماضى باسم (العالم المتمدين) قد صار أطلالا .. ولكن ما من مفكر صائب
الرأى يستطيع أن يعترف بأن الذين ماتوا دفاعاً عن الحق فى الكفاح المائل قد ماتوا عبثاً ..) .
أجل ، لقد انقطعت بموت « برتراند رسل » حلقة كانت تربط حاضرتنا بالماضى البعيد ،
لقد كان بالفعل آخر من رحل من جيل مضى ، جيل البناة العظام .. الذين وضعوا حجر

الأساس في إقامة صرح الإنسانية .. والذين أعادوا للإنسان إنسانيته ، بل الذين أعادوا إنسانية الإنسان ، فهو آخر رسل الوعى الإنسانى ، الذين آمنوا بالعقل ، ودعوا إلى الاحتكام إليه في كل أمور الحياة .

وكان « برتراند رسل » استمراراً راثعاً لمؤلاء الرسل : « سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو » في العصر القديم ، « ديكارت ، وبيكون ، وليبتر » في عصر النهضة ، « هيوم ، وكانط ، وهيغل » في العصر الحديث ، « برجسون ، وياسرز ، وجون ديوى » في العصر الحاضر ، وكان كما قال عنه « مورتون هوايت » : (من أخصب مفكرى عصرنا نتاجاً وألمهم عمقيرة ، فهو المتعلق الرياضى ، وهو الفيلسوف .. وهو الصحفي ، وهو الداعية إلى الحرية ، وفي ذلك يذكرنا في بعض جوانبه بمن اتخذ منه في أول حياته مثلاً أعلى وهو « جون ستوارت مل » ، كما يذكرنا في بعض جوانبه الأخرى « بفولتير » ، وذلك لما يتحلى به من لودعية واتساع أفق ، وحرى لأوثان الفكر القديم ..) .

عقيدة مفكر بلا عقيدة :

عل أن « برتراند رسل » في هذا كله ، لم يكن رجل عقيدة أو صاحب إيمان ، ولكنه كان مفكراً حراً يدين بالعقل ، ويؤمن بالإنسان ، ولم يقتصر على الدعوة إلى اصطناع منهج الشك في الكثير من مسائل الأخلاق والدين ، بل هو قد نادى أيضاً بضرورة اتخاذ مسلك عقلانى في مجالات الرأى والسياسة ، ولعل هذا هو ما جعله يقول : « إنه إذا كان « وليم جيمس » قد نادى بمبدأ (إرادة الاعتقاد) ، فإننى من جانبى لا أملك سوى للمناداة بمبدأ (إرادة الشك) » .

ومن هنا كان « برتراند رسل » خصماً لدوداً لسائر التزعات (الدوجماطيقية) ، وعدواً عنيداً لكافة الخرافات الغيبية ، ومهاجماً لا يهدأ لشقى الاتجاهات « الميتافيزيقية » وطالما كان يصرخ بأعلى صوته : (إن خلاص العالم مرهون بالإيمان والشجاعة ، الإيمان بالعقل ، والشجاعة في إعلان ما يظهره العقل على أنه الحق ..) .

وإن « رسل » ليعترف بأن صورة العالم التى يقدمها لنا العلم الحديث ، هى صورة لعالم موضوعى يخلو تماماً من كل غائية ، ولا يكاد يتطوى على أى معنى ، ولكنه يرى أنه لابد لنا مع ذلك من أن نحاول العثور على مكان لمثلنا العليا الإنسانية في صميم هذا العالم اللا إنسانى .

إنه لم يعد في وسع أية فلسفة أن تنكر بعض الحقائق الأساسية التي جاء بها العلم ، كما أنه ليس في وسع أية حساسة أو بطولة ، بل ليس في وسع أية أفكار عتيقة أو أية مشاعر قوية ، أن تبقى الحياة الفردية فيما وراء القبر ، وأن تجنب الذات الإنسانية خطر الموت ، ولهذا يرى « برتراند رسل » أنه لا سبيل لنا إلى تشييد محراب الروح البشرية ، إلا على دعائم من تلك الحقائق اليقينية التي لا مجال لإنكارها أو التشكيك فيها ، ومن ثم فهو يقرر أنه لا قيام لأمل فلسفي إلا على دعامة من ذلك اليأس العلمى .

والسؤال الذى لا بد لنا من إثارته هنا ، هو كما يقول « برتراند رسل » : (كيف يتسنى خلقية لا حول له ولا قوة ، كالإنسان ، في مثل هذا العالم الغريب سبيل تحقيق آمالها ؟) . والإجابة التي يتقدم بها « برتراند رسل » ، هي أن (الموت) على الرغم من أنه قدبقى العلامة الوحيدة التي تشير إلى الصلة الوثيقة القائمة بين الطبيعة وابنها الإنسان ، فقد استطاع ذلك الموجود البشرى عن طريق الحرية ، أن يجعل من نفسه ، قوة إبداعية تضحض وتتقد ، تعرف وتمتار ، تخلق وتبدع ، وبذلك أصبح الإنسان في نطاق ذلك العالم الذى يأويه حيناً قصيراً من الزمن ، موجوداً فريداً يتسم بالحرية ، ويتميز عن سائر الكائنات الطبيعية ، ببه البصيرة ، والقدرة على المعرفة ، وملكة الحكم على تصرفات أمة غير للمفكرة .. ألا وهى الطبيعة ..

لا إنسان بلا فكر :

ولقد قال « برتراند رسل » عن هذا كله ، ما قاله في مطلع شبابه ، وما التزم به طوال حياته ، وما اتخذته نبراساً هادياً له في فكره وسلوكه ، اسمعه يقول : « قطعت على نفسى عهداً أن أجعل العقل رائدى في كل الأمور ، وألا ألقى بالأل للميلو التي ورثتها في جانب منها عن أجدادى ، والتي اكتسبتها تدريجاً بفعل الانتخاب الطبيعي ، والتي ترجع في جانب آخر منها إلى ما تلقيته من تربية ، فما أكثر ما أشهد من عبث ، لو أننا احتكنا إلى هذه الميول في مسائل الصواب والخطأ ، فالجانب الذى ورثته من تلك الميول إنما هو بمثابة المبادئ التي تهلى في طريق المحافظة على النوع ، أو قل المحافظة على ذلك الجزء الذى أتمنى إليه من النوع ، وأما الجانب الذى يرجع إلى التربية ، فهو يجعل الصواب والخطأ موهوبين بما قد ربيت عليه ، ومن الجانبين معاً يتكون لدى الفرد ما يسمى بالضمير . ومع ذلك تراهم يوهموننا بأن هذا

الضيق ، هو عبء من الله ، نعم إنهم مع ذلك يقولون لنا إن الواجب يقتضى من الإنسان أن يتبع « ضميره » ، وعندى أن ذلك ضرب من الجنون ، أما أنا فسأحاول أن أذهب مع العقل إلى أقصى مداه ، وسيكون مثل الأعلى هو ما يؤدي آخر الأمر إلى أكبر قدر من السعادة ، لأكبر عدد من البشر .

والرائع حقاً أن هذه الكلمات التى كتبها « برتراند » فى مطلع شبابه وقبل أن يصبح « برتراند » ، وبالتحديد فى ٢٩ من إبريل عام ١٨٨٨ أى حين كان عمره ستة عشر عاماً ، هى نفسها ميثاق العمل الفكرى الذى التزم به الفيلسوف « رسل » طوال حياته ، التى تجاوزت التسعين عاماً ، والتى كان على امتدادها مثلاً نادراً للفيلسوف الإنسانى النزعة ، الحر الفكر ، الذى يفتح عقله وقلبه لأجل الإنسان وحرية ، بغير خوف ودونما تردد ، فيحارب الحرب حق ولو كان مسقط رأسه هو سوق تجارتها ، وموقد نيرانها .

ومن هنا رأينا يتخذ طوال مسيرته الحياتية ، وعلى امتداد كتبه وكتاباته وخطبه ومحاضراته ، موقفاً ثورياً ملتزماً ، يتميز به عن سائر فلاسفة العالم ومفكريه ، والاستثناء الكبير هنا هو « جان بول سارتر » ، فعلى الرغم من تجاوز « برتراند رسل » سن التسعين ، رأينا يلتقى مع مشكلات هذا العصر لقاءً شجاعاً ومثيماً فى وقت واحد ، ورأينا يتخذ من قضايا الواقع للعاصر مواقف عملية قاطنة ، مواقف هى أبعد ما تكون عن الفكر النظرى الخالص ، أو التأمل الفلسفى البحت .

ولفكر بلا إنسان :

ويمثل قمة أعمال « برتراند رسل » من أجل السلام فى تلك المؤسسة العالمية التى أنشأها فى عام ١٩٦٣ وأطلق عليها اسمه ، لتتولى الدعوة الجادة فى مختلف أرجاء العالم ، للعمل من أجل حياة أفضل وأكثر أمناً لمجموعة الشعوب البشرية ، على أن يكون نشر مبادئ هذه المؤسسة السلمية من موارد « رسل » الخاصة ، ومن الاشتراك السنوى الذى تحصل عليه من كل عضو ينضم إليها ، ويؤمن برسالتها .. الحياة من أجل السلام .

ولقد أنشأ « برتراند رسل » هذه المؤسسة ، ليعلن من خلالها رأيه ضد الحروب الاستعمارية ، ولتقديم المعونة لرفع المظالم عن الجماعات والأفراد ، ولتعريف الرأى العام الغربى بالبلاد النامية ودول العالم الثالث ، حتى لا ينساق الغرب وراء كل الدعايات الاستعمارية

والمنصرية المفرضة ، وبذلك ينزع عن كفاح العالم الثالث ضد الإمبريالية ، ويكفي هذه المؤسسة أن انبثقت عنها تلك المحكمة الدولية التي حاكمت مجرمي الحرب في فيتنام ..
نعم ، لقد عاش « برتراند رسل » ثأراً ومات ثأراً وكرمه الإنسانية الواعية في حياته وبعد مماته باعتباره نموذجاً ومثلاً أعلى للثورة ، وكانت الثورة على السلطة بكل أنواعها هي معركة « برتراند رسل » الكبرى ، وكفاحه الأعظم الذي خاضه على مدى ثلاثة أرباع قرن من الزمان ..

ثار على سلطة الأسرة بما تنطوي عليه من تربية تقليدية متزمتة ، وثار على سلطة التقاليد الجملة بما تحتويه من قيود على وسائل التعليم ، وثار على سلطة السياسة العدوانية التي لا تجد لها متنفساً إلا في الحرب ، وثار على سلطة الأخلاق للتحجيرة التي لا تعلم الإنسان سوى النفاق ، وثار على سلطة الخرافة التي تكبل العقل وتعوق حريته عن الانطلاق ، وثار على سلطة المال التي تستبيح لنفسها حتى ارتكاب أبشع الجرائم بإشغال أفئدة الحروب .
ثار « برتراند رسل » على كل هذه السلطات ثورات لا تبدأ ، ولا تكاد تنتهي الواحدة منها حتى تبدأ الأخرى ، وهو في كل ثوراته حريص على أن يعلم الناس كيف يتخذون من عقولهم حكماً نهائياً في كل ما يواجهونه من مشكلات .

وليس جانب المعرفة لدى الإنسان هو وحده أساس حقوقه على الكائنات الأخرى ، فليس يكفي أن يعكس الكون في ذهنه بمرفته إياه ، بل ينبغي أن يعكسه بنوع من الانفعال العاطفي ، ويفرحته لاكتشاف الحقيقة . ومع ذلك فالإنسان الكامل لا يكفي بالمعرفة والشعور ، بل لا بد له أيضاً من أن يملك إرادة التغيير ، وأن يكون له سلطان . وعلى ذلك فنحن عندما نشهد الكمال في الإنسان المعاصر ، أوفى إنسان هذا العصر ، إنما نعلم لديه ثلاثة أمور .. المعرفة والشعور والسلطان ، أو بالأحرى العقل والحرية والإرادة .

فيلسوف هذا العصر :

وهكذا ارتبط اسم « برتراند رسل » بالقرن العشرين أكثر مما ارتبط به أي اسم آخر ، لا لأن حياته العقلية والعملية امتدت بامتداد هذا القرن ، ولكن لأنه كان بحق المفكر الحر الذي تجسدت فيه كل أزمت القرن العشرين . فإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات السياسية والحروب العالمية وبحث الإنسان اليائس عن السلام ، فقد انعكس هذا كله على

اقتضات «رسل» ، وإذا كان - هذا القرن هو عصر الأزمات الأخلاقية وتغرد الشباب على التقاليد الجامدة ، والسعى إلى بلوغ قيم أخرى جديدة لتحقيق سعادة الإنسان ، فقد انعكس هذا أيضاً على كتابات «رسل» ، وإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات العقلية ، وتطعيم الأوثان الدينية ، والبحث عن يقين جديد يقنع العقل البشري ، فقد انعكس هذا بدوره على تفكير «رسل» . وإذا كان هذا القرن هو عصر الانتصارات العلمية المائلة بما فيها من غزو للفضاء الخارجي ، وتفجير للفتيلة الذرية ، وتطبيق للثورة التكنولوجية ، حق لم يعد العلم يترك مجالاً في السماء أو في الأرض دون أن يسل في برأى ، فقد انعكس هذا كذلك على نشاط «رسل» .

وحين تبلورت هذه الأزمات جميعاً في أزمة حاسمة هي أزمة الحرب والسلام ، وانصهرت في مشكلة واحدة هي مشكلة الموت أو الحياة ، انبرى «برتراند رسل» بحارب الحرب ويدعو إلى السلام ، ويبب بأعداء الموت .. أنصار الحياة ، أن يبوا لإنقاذ مصير الإنسان ، وينودوا عن مستقبل الجنس البشري .

في هذا كله ، وفي كثير غيره كان «برتراند رسل» تجسيدا حياً لروح القرن العشرين ، بكل ما انطوى عليه هذا القرن من سليات وإمحيات ، فقد عاش عصره متأملاً ومؤثراً ، فاعلاً ومنفعلاً ، مفتوح العقل والقلب والعين ، عميق الوعي بكل ما يدور حوله من أحداث ، قوى الإيمان بضرورة اتخاذ مواقف إيجابية لإزاء قضايا العصر ومشكلاته ، مواقف يتمثل فيها العقل الإنساني في أسمی آياته ، والوعي البشري في أعلى درجاته ، من أجل أهداف عليا سامية هي حرية الفكر ، وسلام البشر ، وسعادة الإنسان ، لهذا كان طبيعياً ، حيناً حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠ أن ذكر في التقرير الذي شفع بهذه الجائزة ، أن للفكر الإنجليزي الكبير ، قد استحق هذا الشرف : «تقديرًا لإنتاجه العظيم ذي الجوانب المتعددة ، واعترافاً بما اضطلع به دائماً من دفاع عن الإنسانية ، وذود عن حرية الفكر ..» .

تراجيديا الإنسان المعاصر :

والحق أن شهرة «برتراند رسل» لم تتوقف عند الرياضة والمنطق والتحليل الفلسفي ، بل هي قد امتدت كذلك إلى السياسة والأخلاق والتربية والدين ، وهو ما عبر عنه تعبيراً ساخراً قال فيه : «لقد أخذ ذكائي ، من حيث هو كذلك ، يتناقص وينحل منذ سن العشرين ،

بشكل مستمر غير منقطع ، فحينما كنت شاباً كان ولى شديداً بالرياضيات ، ولم تلبث الرياضيات أن صارت عسيرة كل العسر بالنسبة لى ، فلم أجد بداً من التحول إلى الفلسفة ، ولما أصبحت الفلسفة أصعب من أن أتحمل الخوض في غمارها ، تحولت إلى السياسة ، ومنذ ذلك الحين شرعت أكرس نفسى لكاتبه الروايات البوليسية .. » .

ومها يكن من سخرية النبرة التى عدد بها « برتراندرسل » اهتماماته الذهنية ، فإذا كان ثمة اتجاه عام قد صبغ بصيفته كل هذا النشاط الذهنى ، فليس هذا الاتجاه سوى تلك التزعة العقلية التى ترفض شق الأفكار الغيبية ، وتستبعد كافة الأوهام الميتافيزيقية ، وتقيم ثنائية واضحة بين (عالم الطبيعة) الذى يكون الإنسان جزءاً لا يتجزأ منه ، ويخضع فى نطاقه لنفس القوانين التى تتحكم فى النرات والنجوم ، و(عالم القيم) الذى يسيطر عليه البشر ، ويمثلون فى نطاقه ملوكاً ذوى سلطان ، يمحكون بهدى من الوصى والبصيرة .

وهذا ما عرعه « برتراندرسل » تعبيراً رائعاً قال فيه : « إن من واجب الفلسفة أن تكشف لنا عن غايات الحياة ، وأن تميز لنا من بين مقومات الحياة ماله قيمة فى ذاته ، ومها تبلغ القيود التى تقيد حرياتنا فى هذا العالم ، الذى ينخرط فى شبكة من العلل والمعلولات ، فإن ثمة عالماً آخر هو عالم القيم ، نتعلق فيه أحراراً كاشتنا ، بحيث أن ما نعلمه خيراً يظل كذلك ، لا يلى سلطان خارجى علينا شيئاً ، بل يكون الحكم لوعينا وحده دون سواه . » .

ويستطره فيلسوف هذا العصر ، بل شيخ فلاسفته المعاصرين ، متحدثاً عن الفلسفة ، وعن دورها فى ترليجديا الإنسان للمعاصر ، فيقول : « حقاً إن الفلسفة قد تكون عاجزة بمفردها عن أن نحدد لنا غايات الحياة ، ولكن فى استطاعتها على الأقل أن تحررنا من طغيان التعصب الناشئ عن ضيق الأتى ، ولوأعانتنا الفلسفة على الشعور بقيم الحب والجمال ، والمعركة والنشوة بالحياة ، لكفاهها ذلك هادياً للناس ، يضىء لهم الطريق فى عالم يكتنفه الظلام .. » . تلك هى عقيدة « برتراندرسل » عقيدة تؤمن بالعقل ، وترى فيه السبيل إلى تحرير الإنسان من ضيق التعصب ووهم الخرافة ، وذلك هو إيمان « برتراندرسل » ، إيمان يمجّد الإنسان ، ويرى فيه لمة الحياة وقيمتها فى وقت واحد .

غير أننا إذا كنا حتى الآن ، قد تعرفنا على فكر هذا الإنسان ، ألا نجد بنا أن نتعرف على إنسان هذا الفكر .. أفعلى « برتراندرسل » .. ذلك الإنسان الذى صدر عنه هذا الفكر الرائع ، وذلك المفكر العظيم .

الواقع أن « برتراند رسل » بعد أن ترجم لحياته الفلسفية في كتاب (فلسفى وكيف تطورت) ، وبعد أن ترجم لحياته العقلية في كتاب (برتراند رسل يحاور نفسه) ، وبعد أن ترجم لبعض معاصريه من الفلاسفة والكتاب والأدباء وذلك في كتاب (صور من الذاكرة) كان من الطبيعى بالنسبة لهذا العقل الكبير ، أن يترجم لسيرته الذاتية في كتاب يروى فيه عن نفسه .. عن مهبط طفولته ومدرج صباه ، عن تضاريس شبابه ونجاعيد شيخوخته ، عن نفسه وعن العالم من حوله ، وكان ذلك في كتاب صدر بعنوان : (سيرة الذاتية) !

وإذا كان « رسل » في كتابه « فلسفى وكيف تطورت » قد قدم لنا وثيقة فريدة في تاريخ الفلسفة ، تسجل تاريخاً لفيلسوف كعبه بنفسه عن نفسه ، وتروى قصة تطوره الفيلسوفى على مدى حياته العلمية الطويلة ... كيف تطور في فلسفته من طرف إلى طرف ، فبدأ مثاليًا متأثرًا بالفلسفة (الميخيلية) ، وانتهى واقعياً صارماً حتى عرفت فلسفته باسم (الواقعية النظرية) . وكان هذا كله بفضل منهجه الفيلسوفى في التحليل ، ذلك المنهج الذى يرد المدرجات العامة إلى عناصرها الأولية ، إذ يتناول المدرجات المتداولة في شتى نواحي الفكر ، والى يستخلصها الناس على شىء من الغموض ، وازدواج المعنى ، فيشرحها تشرحاً يخرج مضامينها الخفية إلى العلن الصريح ، حتى تراها الأعين في وضوح النهار . وذلك ما فعله في فلسفته كلها مستخدماً ما يعرف (بنمط أوكام) ، إذ بدأ بالفراض وجود كائنات كثيرة ، لا بد منها لتفسير العالم مثل : المادة ، والعقل ، والملائكة الكلية ، والعلاقات القائمة بين الأشياء ، ثم راح في مراحل حياته المتعاقبة يهدف هذه الموجودات المفترضة واحداً بعد الآخر كلما وجد أن موجوداً منها هو بعينه الموجود الآخر ، ولكن في صورة جديدة ، حتى انتهى آخر الأمر إلى الاكتفاء بوجود واحد يفسر به شتى ظواهر العالم مادية كانت أو عقلية ، هذا الموجود الواحد هو ما يسميه (بالحوادث) ، فمن الأحداث تتألف المادة إذا رتب على صورة ما ، وتتألف العقل إذا رتب على صورة أخرى ، وهو ما يسمى الآن بمذهب (الواحدية المحايدة) .

وإذا كان في كتابه (برتراند رسل يحاور نفسه) قد قدم لنا وصيته الفكرية ، تلك الوصية التى لم ينحس بها أقرانه من الفلاسفة ، وإنما توجه بها إلى الجنس البشرى بأسره ، فأرناهم يشارك مشاركة زبادية عنيدة في الحياة الفعلية ، ويتخذ مواقف عملية قائمة من قضايا الواقع المعاصر ، فيتحدث عن الفلسفة والدين ، عن الحرب والسلام ، عن الشيوعية والرأسمالية ، عن الفرد والسلطة ، عن القنبلة الذرية ومستقبل الإنسانية ، فهو يخلص من هذا كله إلى أن

يتمثل مجتمع الغد ، مؤلفاً من أفراد أحرار أقوياء لم يعرفوا الظلم ممارسة ولا خضوعاً ، مجتمع تسود فيه مصلحة الكل ، وتوجه فيه الجهود نحو العمل الذى ينبع من الذكاء البشرى ، ويصب في نهر الحياة الإنسانية الذى لا يتوقف عن الجريان . وعند الفيلسوف أنه قد انقضى الزمن الذى كان ممكناً فيه أن تتمتع الأغلبية على حساب الأقلية ، وأصبح لازماً على الفرد أن يعترف بسعادة الآخرين ، إذا أراد لنفسه أن يكون سعيداً . ومن هنا كان من واجب التربية إفهام النشء أن الإنسان واحد ، وأن العالم واحد ، وأن التعاون والتحاب خير من التنافس والكراهية ، وكان من الطبيعي بالنسبة « لبرتراند رسل » أن يختم وصيته الفكرية بالدفاع عن الحرية : « إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن واحد ، يضم جموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية .. »

وإذا كان بعد هذا وذاك قد قدم لنا في كتابه (صور من الذاكرة) صوراً لا سيراً لبعض من عرفهم من الفلاسفة والكتاب والأدباء من أمثال «جورج برناردشو ، هـ. ج. ويلز ، جوزيف كونراد ، جورج سانتيانا ، ألفريد نورث هوبند ، سلافى وبياتريس وب ، د. هـ. لورانس ، فضلاً عن جون ستوارت مل » ، وبعض من عاصرهم في جامعة (كامبريدج) ، ثم عاد فقدم لنا صورة عن حياته هو بعنوان (خلاصة حياتي) رسم فيها خطوط الطول والعرض فقط في هذه الحياة ، دون أن يذكر شيئاً من التفضيلات ودون أن يثبت شيئاً من الظلال ، وهي صورة فكر لا سيرة حياة ، إن دلت على شيء فإنما تدل على إيمان صاحبا بأن الإنسانية مها: تعثرت في خطاها! ستهض من عثارها ، وأن عادة التسامح التى يبدو أنها ضاعت وتلاشت ستعود ، وأن حكم القوة الغاشمة لن يبق إلى الأبد . وإن أحسن جانب من تاريخ الإنسان هو الذى سيطلع به مستقبه ، وليس الذى طواه ماضيه .

أقول إنه إذا كان «برتراند رسل» قد قدم لنا وثيقته الفلسفية الفريدة ، ثم عاد وقدم لنا وصيته الفكرية الرائعة ، وقدم لنا بعد ذلك صورة من الذاكرة لحياته الطويلة والعريضة معاً ، فما هو يختم هذا كله بسيرة واقية لحياته ، فيها أدق الملامح وأدل القساعات .. فيها ترجمة لا لحياته فحسب ، ولا لحياة الناس من حوله وكفى ، ولكنها أيضاً ترجمة لحياة عصره بأكمله .. عصر ليس هو عصر الحروب الغاشمة ، ولا عصر الأسلحة النارية ، ولا عصر القيم الخاوية ، ولا عصر الإنسان المهوور الموجد ، ولا عصر الفرد الذى علاه الصلداً .. وإنما هو

عصر الإنسان الفرد فيه لا الإنسان الكل ولا الإنسان الغوج ولا الإنسان الآلة ، هو سيد عصره ، إنه عصر مضي .. وكان «يرتراند رسل» آخر من رحل من ذلك العصر .. ولكن .. ما الذى يرويه «رسل» فى سيرته الذاتية ؟ .

من «برى إلى برتراند» :

عندما كان «برى رسل» فى الثانية من عمره ، زار الشاعر الإنجليزى الشهير «روبرت براوننج» الذى كان صديقاً للعائلة ، زار «بمبوك لودج» حيث يقيم أفراد الأسرة ، وكان «روبرت براوننج» صديقاً مهزلاً ، زلق اللسان ، يتكلم (بدون توقف) حتى أن السيد «برى» ، الذى نقد صبره صاح بصوت غاضب : «كم أتمنى أن يكف هذا الرجل عن الكلام» ، وبالتفعل - توقف «براوننج» عن الكلام ، ومنذ ذلك الحين «برى» هو صديق «براوننج» الأثير .

وما أن لاحظ «برى» ذات مرة أن «البطينوس» وهو من الصدفيات يلتصق بالصخور إذا ما حاول أحد أن يذبذه ، سأل عمته «أجاثا» : «هل يفكر «البطينوس» يا عمى ؟ ولا اعترف له بأنها لا تعرف إن كان يفكر أولاً ، رد عليها بلهجة توبيخ : «كان ينبغي أن تعرفى» . وإن «برى» بعد مضي تسعين عاماً ليذكر من بين أيامه فى روضة الأطفال «أغلب الدروس التى تلقاها هناك على وجه على وجه التفصيل» أما أكثر ما أثاره فى تلك الأيام ، وعلى نحو ما تسفه الذاكرة فهو اكتشافه أن اللون الأصفر إذا ما امتزج باللون الأزرق نتج عنها لون أخضر .

وفى السابعة من عمره تعلم «برى» أن للمعرفة شىء له حدود ، وأن النبلاء من الإنجليز لا ينبغي لهم أن يعرفوا كل شىء ، وحنكاً أخبر برى جلته لأمه «ليدى ستانلى أوف آلدرلى» بأن طوله قد ازداد $2 \frac{1}{4}$ بوصة فى مدى سبعة شهور ، وأن طوله بناء على ذلك سيزداد $\frac{3}{4}$ بوصة فى السنة ردت عليه بقسوة بالغة : «إن من قبيل التظاهر وادعاء العلم أن يتكلم الإنسان عن أية كسور فيها عدا الأنصاف والأرباع» .

ولكن ذلك كله كان بالنسبة ل«يرتراند رسل» بمثابة المقدمة التى سبقت اللحظة الحاسمة فى حياته ، عندما بدأ تحت إشراف أخيه فى دراسة «أقليدس» ، وكان ذلك فى الحادية عشرة من

عمره ، وكان ذلك أيضاً كما كتب يقول : « أحد الأحداث الكبرى في حياتي ، كان شيئاً يدعو إلى الحيرة تماماً مثل الحب الأول » .

وقبل أن نخفى مع « برتراند رسل » في رحلته الطويلة إلى (كامبردج) عبر دراسة « أفليكس » ، نجد بنا أن نستكمل ملامح المرحلة الأولى من مراحل سيرته الذاتية ، وهي المرحلة التي قضاهما في « ممبروك لودج » حيث كان يقطن جده وجدته ، اللذان آل إليهما « برقي » نفسه بعد أن توفيت أمه وبعد أن توفي أبوه ، أما ممبروك لودج هذا فهو منزل يتوسط حديقة ريتشموند الشهيرة ، ويبعد حوالي عشرة أميال عن مركز لندن ، وقد كان هدية من الملكة « فيكتوريا » ، أهدته إلى جد « برقي » وجدته طلالا كانا على قيد الحياة ، وفي هذا البيت انعقد مجلس الوزراء مراراً ، كما زاره كثير من المشاهير ... ويذكر « رسل » أن (شاه المعجم) زاره فيمن زاره ، فاعتذر له جدي عن صغره ، فلجابه الشاه في أدب بالغ : « نعم إنه منزل صغير ، ولكنه يضم رجلاً كبيراً » .

ويذكر « رسل » أيضاً أنه قابل للملكة « فيكتوريا » في هذا البيت وكان في الثانية من عمره ، كما تناول طعام العشاء مع « جلامستون » رئيس الوزراء ، واستطاع أن يقاوم النظرة المهينة التي تتدلى من عيني الرجل العظيم .. وعندما سأله بعد تناول الطعام : « لاشك أن المهية التي خلصوها على هيئة كبيرة ، ولكن لماذا عبروا عن هذه المهية بكوب من النبيذ الأحمر ؟ » . ولما لم يجد « رسل » إجابة على هذا السؤال الذي لا يمكن الإجابة عليه ، استجمع كل ما يحتاج إليه من قفة ليقرر أن حسابات « نيوتن » ماهي إلا (نسج من المغالطات) .

وهكذا نجد أن « برقي » عندما وُلد ، كان على موعد مع أشياء عظيمة ، عظيمة إلى حد كبير ، كان جده لأبيه اللورد « جون رسل » قد أصبح رئيساً للوزراء ، وكانت أمه تتحلى من أسرة « ستانلي » إحدى الأسر العريقة ذات الثراء الكبير ، والتي لعبت أكثر من دور في حكم إنجلترا . بل إن جدته لأمه « الليدى رسل » كانت إحدى وصيفات الملكة « فيكتوريا » وكانت سيدة اسكتلندية متدينة تؤمن بتعاليم للمسيحية كل الإيمان . أما أبوه « اللورد أمبرلي » فقد كان مفكراً حراً ، أراد « لبرقي » أن ينشأ حراً الفكر كما أراد ذلك لأخيه فأقام عليها وصيين عُرُفاً بحرية التفكير . وعلى الرغم من قلة ما عرف برقي عن أبيه ، فقد كان معجباً به أشد الإعجاب ، وكم كانت دهشته حين رأى نفسه يحاز المراحل بعينها التي اجتازها أبوه في تطور عقله وشعوره ،

فهو يقول عنه : « لقد ولد أبى عندما كانت الثورة الفرنسية قد بلغت قمتها .. وذلك في الشهر الذى سبق مذابح سبتمبر في باريس ، وتعلم في شبابه احتقار رئيس الوزراء ، وكان أول اقتحامه للأدب حين كان « ولم بت » رئيساً للوزارة البريطانية ، فقد أهدى أبى إليه كتاباً يضم إهداء سانخراً يقول فيه : « أطال الله عمرك بالقدر الذى يمكنك من أن تمنح معاشاً لخادمك المطيع » .

المهم أن هذه الوصية لم يقدر لها أن تنفذ ، فقد مات أم « برتى » وهو في الثانية من عمره ، وكان في الثالثة حين مات أبوه ، فانتقل بعد موتها إلى بيت جده الذى سعى لدى المحكمة المختصة أن تغض النظر عن هذه الوصية ، فكان من نصيب « برتى » أن ينشأ على العقيدة المسيحية ، وكان ذلك في عام ١٨٧٦ . ولكن الجد لم يشمل « برتى » بثقافته بمقدرا ماشمله برعايته ، فقد كان حينئذ في الثالثة بعد اللذان من عمره ، وكان أشد ضعفاً من أن يكون له في تكوين « برتى » أثر مباشر ، وهو يقول عنه : « واذا قد مات والدائ ، فقد كفنى جدى في بيته في الستين الأخيرة من عمره ، وكانت قواه الجسمية حتى في بداية هذه الكفالة ضعيفة إلى حد كبير ، وإني لأذكره يتمشى خارج البيت على كرسى ذى عجل ، كما أذكره جالساً يقرأ في حجرة الجلوس ، ولا يصح بطبيعة الحال أن يعتمد على ذاكرتى كل الاعتماد ، لكننى أذكر أنه كان دائماً يقرأ المضابط البرلمانية التى كانت مجلداتها تغطي جدران الردهة الكبرى ، وكان في هذا الوقت الذى أستعيده الآن ، يفكر في عمل متعلق بالحرب (الروسية التركية) سنة ١٨٧٦ ، ولكن حال دون ذلك سوء صحته » .

وهكذا مات جده في عام ١٨٧٨ فتولته بالتعليم جدته التى كانت أقوى أثراً في تعليمه من أى شخص آخر ، وكان لها ظل قائم في البيت أثبتته « رسل » في ترجمته الذاتية ، فالجو العام في البيت كان جواً « يوريتانيا » صارماً ، الصلاة العائلية تعقد كل يوم في الساعة الثامنة صباحاً ، والطعام لا يقدم إلا بسيطاً تماماً مثل الطعام (الإسبرطى) ، أما الكحول والتبغ فكان ينظر إليهما بغير ارتياح ، وإذا كانت التقاليد الصارمة تحتم عليهم أن يقدموا لضيوفهم بعض النبيذ ، « فلا قيمة إلا للفضيلة وحدها على حساب العقل والصحة والسعادة وكل خبز دنيوى » .

وكان « برتى » يشعر يقيناً شديد تجاه المدرسة ، على الرغم من أنه كان في قوة حصان ، وعلى ذلك تلقى تعليمه في البيت على أيدي مربين ، وأحياناً على يدي عمته « دوتى » . ولم تكن هناك طريقة منهجية لتعليمه ، ومع ذلك أصبح فيما بعد واحداً من أنجح الأولاد في سنه في

ذلك الحين . ونعود إلى جو البيت العام الذى عاش فيه « برنى » لنجده يقول عنه : « ولقد ثرت على هذا الجو أول ماثرته باسم العقل ، لقد كنت وحيداً خجولاً نافرأ ، فلم أجرب متع الطفولة ولم أقتدها ، ولكنى كنت أعشق الرياضيات التى كانت عندهم متهمة لأنها غير ذات مضمون أخلاقى ، ثم أخذت فى معارضة الآراء اللاهوتية التى تعتقها أسرتى ، فلما شبيت أخذت أزداد شغفاً بالفلسفة التى كانوا يمرضون عنها ، وينظرون إليها بعين الارتباب » . حتى كان الحادث العظيم فى حياته عندما كان فى عامه الحادى عشر ، وبدأ فى دراسة « أقليدس » ، والتحق بعد ذلك على الفور بجامعة (كمبردج) .

من برتراند إلى رسل :

وقد التحق « برتراند رسل » بجامعة (كمبردج) بعد حصوله على منحة من كلية (ترينى) ، وكان ماوصف به فى ذلك الحين أنه « خجول معتد بنفسه » ، وكان من الخجل بحيث لا يستطيع أن يسأل عن مكان المحاضرات ، فكيف يذهب إلى المحاضرات الجاور لمخطة السكة الحديد . وفى كلية (ترينى) كان أعضاء الجامعة أكثر رقة ودمامة ، ولوأنهم كانوا يتكلمون اللاتينية بطريقتين مختلفتين فى التعلق ، أما عميد الكلية الأصغر سناً فقد أقبل من الكلية ، لأنه على الرغم من مواعظه الدينية البليغة ، كان مصاباً بمرض الزهري ، ولم يكن على علاقة سوية بابتته . فى حين كان «الرئيس» نوعاً آخر من المدرسين .. كان مرفعاً .. متشاعلاً ، وكان رئيساً لأحد الأديرة .. ذلك الدير الذى أصبح اليوم واحداً من أبرز المعالم الروحية فى هذا العصر .

وكان من بين الدوافع القوية التى دفعت « برتراندرسل » إلى الالتحاق بجامعة (كمبردج) ، هو أمله أن يلتقى بأكثر المشهورين من معاصريه ، ممن سمع عنهم كثيراً ، ولم يفض وقت طويل على التحاقه بالجامعة حتى كان قد تعرف على من أصبحوا بعد ذلك أصدقاء العمر كله ، فقد التقى بكثيرين ممن كانوا فى مثل سنه يتميزون بقدرتهم العقلية ، وأخذهم الأمور ملتحذ الجدد ، وكانوا يتناولون باهتمامهم أموراً كثيرة خارج نطاق عملهم الجامعى ، فيولعون بالشعر والفلسفة ، ويتناقشون فى السياسة والأخلاق ، وشقى نواحي العالم الفكرى : « فكنا نجتمع أمامى أيام السبت لندخل فى مناقشات تطول حتى ساعة متأخرة من الليل ، ثم نلتقى على إفطار متأخر صباح الأحد ، ثم نخرج معاً للمشى بقية اليوم » . وهكذا

وجد «برتراند» نفسه فجأةً وبشكل مثير وسط قوم يتكلمون لغة يعرفها ويقفون معه على أرض مشتركة : «فكانوا إذا قلت شيئاً أعتقد حقاً لا يحلقون فيّ كأنني مجنون ، ولا ينصرفون عنى كأنني مجرم .. لقد اضطرت إلى العيش في جو مريض شاعت فيه مبادئ أخلاقية غير سليمة .. شاعت شيوعاً يشل الذكاء ، فلا وجدت نفسي في عالم يقدر الذكاء ويظن بالتفكير الواضح ظناً حسناً شعرت بنشوة السرور» .

حقاً إن الشعور القوي غالباً ما يكشف عن نفسه في حالة الصداقة ، والحقة الواقعة بين حكم الملكة «فيكتوريا» وحكم الملك «إدوارد» كانت بحق عصباً عظيماً من الصداقة القوية ، وإن قائمة أصدقاء «رسل» لتشتمل على عدد كبير من الخلفاء من بينهم : «وليم جيمس ، سيلني ، وبياتريس وب ، جوزيف كونراد ، ليتون ستريتش ، لويس ديكنسون ، روجر فراي ، جون مينارد كيتز ، ج.أ. مور ، والإخوة تريفلان» : فضلاً عن «ماكتاجارت ، وهويتد» .

أما «ألفرد نورث هويتد» فقد كان (زميلاً) و(محاضراً) بالجامعة ، وكان هو الذي اختبره في امتحان الدخول ، ولما كان يكبره بعدد كبير من السنين ، لم يكن في مقدور «برتراند» أن يتخذه صديقاً إلا بعد أن انقضت بضع سنين ، والواقع أن شغف «برتراند» الشديد بالرياضة ، وانجذابه نحو المشكلات التي تتعلق بالرياضيات : «فقد كنت أحب أن أعتقد أن بعض المعرفة يقيني ، وظننت أن الأمل الأكبر في العثور على معرفة يقينية يكمن في الرياضيات» . هو الذي قرره إلى «هويتد» وقرب الأخير إليه ، فكلاهما كان مشغولاً بتحليل موضوعات بعضها كثير التسلل ، والأعداد الأصلية ، والأعداد الترتيبية ، ورد الحساب إلى أصول في المنطق ... وقد حققا في ذلك نجاحاً كبيراً استمر زهاء عام ، ومنذ ذلك الحين ، بدأ تعاونهما الخلاق المثمر في مجالي المنطق والرياضة ، وهو التعاون الذي نتج عنه بعد عشرة أعوام نشر كتاب (أسس الرياضة) (برنكييا مانثانكا) الذي قصد بتسميته معارضة اسم كتاب «نيوتن» العظيم . والواقع أن مخطوط الكتاب ما إن المجد إلى مطبعة الجامعة على عربة يد ، حتى وجد الشاب «برتراند» نفسه مشهوراً ذائع الصيت ، باعتباره واحداً من عباقرة الفلسفة في أرجاء العالم للتخصص ، وسيداً من سادة الوضوح في أعلى مستويات الفكر الإنساني .

وإن «رسل» ليعود بالسنين إلى وراء ، ليقدم لنا في سيرته الذاتية وصفاً حياً رائعاً ، لآلام الإبداع التي عاناها وهو بصدد تأليف أروع أعماله على الإطلاق .. (برنكييا مانثانكا) . لقد

كان واقفاً في متاهة منطقية أدت به إلى الخوف الذي انتابه من أن يكون قد استفاد قواه . ولقد كتب يقول .. مضيفاً على الحادث الذي وقع له عام ١٩٠٣-١٩٠٤ من الحرارة والوهج ما يجعله يبدو كم لو كان قد وقع له بالأمس : « .. في كل صباح كنت أجلس أمام صفحة بيضاء من الورق ، وفي خلال النهار الذي لا تتخلله إلا وجبة قصيرة من الغذاء ، كنت أشرع في الكتابة على الورقة البيضاء ، وغالباً ما كان يأتي المساء والورقة لا تزال فارغة .. يالها من أيام شهدت فيها ألوان العذاب ! » .

والذي يعنيها الآن من أمر « برتراند » في جامعة (كيمبردج) ، هو أنه قد خصص السنوات الثلاث الأولى من دراسته بالجامعة للرياضيات ، وخصص السنة الرابعة للفلسفة ، أما الرياضة فقد تحدثنا عن علاقتها بها ، وأما الفلسفة فقد انصرف إليها باهتمامه في تلك السنة الأخيرة . وكان أساتذته فيها هم « هنري سدجويك ، جيمز نوردر ، وستاوت » . ويذكر « رسل » أنه لم يفد كثيراً من « سدجويك » الذي كان يمثل وجهة النظر البريغانية في الفلسفة ، وهي وجهة النظر التي كان ملماً بها هو الآخر ، في حين أحب « ووردر » حباً شديداً ، لأنه شرح له الفلسفة (الكانطية) شرحاً مهده أمامه الطريق للدراسة كل من « لوتره » و« سبجرت » ، أما « ستاوت » فكان هو الذي جعل من « برتراند » فيلسوفاً مثالياً ، يأخذ بوجهة النظر (الهيكلية) في الفلسفة ، ويسحب بفلسفة « برادلي » أشد الإعجاب ، ويؤمن بأن البرهان الوجودي على حقيقة وجود الله برهان سليم .

وكان يمكن أن تنتهي المرحلة الثانية من مراحل تطور « برتراند رسل » ، بانتهاء دراسته في جامعة (كيمبردج) ، ونخروجه إلى الحياة العامة ، ولكن الواقع أن « برتراند رسل » ما إن خرج من جامعة (كيمبردج) حتى عاد إليها ، فهو يذكر هنا في سيرته الذاتية أنه عندما كان خريجاً حديثاً من جامعة (كيمبردج) في بداية هذا القرن ، واجه فور تخرجه لغزاً محيراً ، فحلى أحد وجهي قطعة من الورق قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » وعلى الوجه الآخر قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » ، ويفسر « برتراند » هذا اللغز بحيرة الشديدة بين السياسة والفلسفة ، فأمرته تيسر له الاشتغال بالسياسة ، وعقله يجده إلى الاشتغال بالفلسفة ، فأما السياسة فقد كانت هي مشغلة أمرته منذ القرن السادس عشر ، ولهذا كان التكفير في أي شيء غيرها يترامى في ثوب الخيانة لأجداده ، وبالفعل بذلوا كل ما من شأنه أن يعهد أمامه الطريق لاختيار السياسة ..

عرض عليه «جون مورى» الذى كان وزيراً للشئون (الأيرلندية) منصباً عنده فى الوزارة ، كما أسند إليه اللورد «دوفرين» السفير البريطانى فى باريس عملاً فى السفارة ، «واستعملت أسرى كل أنواع الضغط التى تملكها ، ولقد ترددت حيناً ، ولكنى وجدت آخر الأمر أن إغراء الفلسفة لا يقاوم» .

وهكذا انتهى قرار «برتراند» إلى أن يتجه بحياته إلى الفلسفة ، فعكف على كتابة رسالة لكى يحصل بها على درجة (الزمالة) ، جعل موضوعها (أسس الهندسة) ، ونالت الرسالة تقديراً كبيراً عند كل من «وود» و«هوايتد» فالتحق على إثرها زميلاً محاضراً فى جامعة (كيمبردج) . وسارت به الحياة فى جو أكاديمى هادئ ، لا ينظر فيه إلى الفلسفة على أنها سخافة حمقاء حتى كانت سنة ١٩١٤ ، تلك السنة التى اندلعت فيها نيران الحرب العالمية الأولى ، فاندفع «برتراند رسل» على الفور يذيع أن الحرب حاققة وجريمة تقع مسئوليتها على كل الدول المشتركة فيها من كلا الجانبين .

وتصدى «برتراند رسل» للدفاع عن قضية شاب من المجندين رفض حمل السلاح ، لأن حمل السلاح فى نظره مناف لمبادئ السلام التى بذرتها فيه عقيدته المسيحية ، كما تصدى للدفاع عن قضية (معتزى الضمير) كما كانوا يسمون فى ذلك الحين ، فقدم للمحاكمة وقضت المحكمة بتفريجه مائة جنيه ، وبعد ذلك بشهور عرض «رسل» باستخدام الجيش بدلاً من البوليس فى قمع اضطراب قام به بعض العمال ، فحوكم مرة أخرى وقضت المحكمة بسجنه ستة شهور ، ثم مالبت أن تحلّى الرأى العام والسلطات مرة أخرى ، حين دعا للسلم وسط الحرب العالمية الأولى ، ذاهباً إلى أن الحرب لم تحل المشكلات القائمة بين الألمان والحلفاء ، فتعرض لسخط قومه وجرد من لقبه ، وعزل من وظيفته بالجامعة ... «وكان أوقع من هذا على نفسى شعورى بالغربة والبعد عن مجرى الحياة الوطنية ، فكان لزاماً على أن أرتد إلى ينايع من القوة أقل مما كنت أعدها فى نفسى ، ولكن شيئاً ما ، شيئاً لو كنت مؤمناً لسميته صوت الله ، كان يستحى على المضى » ، المضى فى سبيل تحمل مسئولية الفكر والكلمة ، ودفع ضريبة الرأى والتعبير ، وذلك بالانخراط فى قضايا عصره ، والانشغال بمشكلة الحرب . وإمكان اجتنبها فى المستقبل .

وهكذا كانت الحرب العالمية الأولى التى وجهت اهتمام «رسل» وجهة جديدة ، بمثابة البداية الحاسمة للمرحلة الثالثة من مراحل تطوره الفكرى والشعورى جميعاً .

من «رسل» إلى شيخ الفلاسفة المعاصرين :

ونعود إلى المقدمة الافتتاحية التي استهل بها «رسل» الجزء الأول من سيرته الذاتية لنراه يؤكد ، وكان لا يزال في العاشرة من عمره ، أن «ثلاث عواطف رئيسية فيها من البساطة بمقدار ما فيها من القوة العارمة استطاعت أن تتحكم في حياتي : الاشتياق إلى الحب ، البحث عن المعرفة ، الشفقة التي لا تحدد لآلام الجنس البشري ، هذه العواطف الثلاث كانت بمثابة الأجنحة العظيمة التي حلقت بي في طريق ملتوف فوق محيط عميق من الغضب ، حتى أوصلتني في النهاية إلى حافة اليأس» .

ولقد عرف «رسل» الحب لأول مرة عندما وقع في غرام «أليس بيرسول سميث» ، وهي فتاة أمريكية تتحدر من أسرة على جانب من الثراء ، وذات مثل عليا دينية ، وكانت أكثر تحمراً من أية امرأة شابة عرفها ، كانت تطالب بحق المرأة في الانتخاب ، وتتزعج جمعية لمنع المسكرات ، وكانت كما اكتشف «رسل» فيما بعد صديقة حميمة للشاعر الأمريكي «والث ويتسمان» . وبالرغم من أنني كنت غارقاً في الحب ، لم أحس بأية رغبة واضحة في ترجمة مشاعري إلى علاقات ترتبط بالجسد ، بل لقد أحسست أن حبي قد تلوث عندما حملت ذات ليلة حلماً جنسياً ، حلماً اتخذ فيه الحب صورة أقل شفافية .

وبالفعل صمم «رسل» على الزواج منها ، على الرغم من الاعتراضات الكثيرة التي صادفها لدى أسرته ، قالوا له إنها عاطلة من صفات (الليدى) ، وإنها أفاقة تنتهز افئذاه للخبرة ، وهي بعد هذا عارية من كافة المشاعر الرفيعة ، وإن فظاظاتها ستكون مبعث خجل له على الدوام ، وعلى الرغم من هذا كله ، بل وعلى الرغم من كثير غيره ، تزوج «رسل» من هذه الفتاة .. التي لم يعاشرها معاشرة الأزواج .. نعم لم يعاشرها معاشرة الأزواج ، لأن «أليس» كانت قد اتخذت من فضيلة العفة قناعاً تدارى به ضعفاً جنسياً ، وكانت قد عرت عن رغبتها في عدم إجاب الأطفال ، وموافقها على الزواج بشرط اجتناب تكوين أسرة .. وكان لابد من مضي عدة شهور حتى يكشف «رسل» هذه الحقيقة : «كانت هناك موضوعات أخرى تغير رأيها فيما بعد الزواج ، فقد نُشئت على اعتبار الجنس مسألة بهيمية يجب أن تكرهها جميع النساء ، وأن شهوة الرجال هي العقبة الرئيسية في سبيل السعادة الزوجية . ولذلك كانت ترى أن المعاشرة يجب ألا تتم إلا إذا كانت بقصد إجاب الأطفال ، ولما كنا

قد اتفقنا على ألا تنجب أطفالاً ، فقد اضطرت لتغيير رأيها في هذا الصدد ، ولكنها مع ذلك كانت ترى ألا تنمasher إلا نادراً ، ولم أعارضها إذ لم أر حاجة لذلك .

والواقع أن علاقتها معاً كانت غريبة الأطوار ، وكان «رسل» فيها مثالا للأمانة والإخلاص ، بل نراه يروى أنه في هذه الفترة امتنع تماماً عن شرب المسكرات إرضاءً لزوجته ، ولم يعد إلى الشرب ثانية إلا عندما امتنع (الملك) عن الشراب في الحرب العالمية الأولى ، وكان غرضه من ذلك هو تسهيل عملية قتل (الألمان) . «ومن ثم كان يبدو كمالو كانت هناك صلة بين المشروبات الروحية وبين الدعوة للسلام !» .

وأخيراً وبعد عدة شهور استطاع «رسل» أن يقبلها ، وكانت تلك هي الفتاة الثانية التي قبلها في حياته ، ويقول «رسل» في ذلك : «كنا نقضى طوال النهار - باستثناء أوقات تناول الطعام - في تبادل القبلات ، ونادراً ما كنا نتبادل الكلمات من الصباح حتى مجئ الليل ، فيا عدا الفترة القصيرة التي كنت أطلع فيها بصوت عال» .

ولكن القبلات وحدها لا تكفي ، وحياة كهذه لا تستهدف تكوين الأسرة لم يكن يمكن لها أن تلوم ، وهكذا مات الحب وانهار الزواج . «وعندما أمد بصرى عبر الستين إلى تلك الأيام ، أشعر أنه كان ينبغي على أن أكف عن العيش معها في بيت واحد» .

ولقد كان لانهاية زواج «برتراند رسل» من «أليس بيرسول سميث» عدة أسباب منها ، فوق ما ذكرنا ، إحساس «رسل» بأن أليس قد تغيرت مع الأيام ، وأصبحت نسخة مطابقة لأمها ، التي كانت شخصية طاغية ذات تأثير سيئ على أبنائها ، ومنها أيضاً أن «رسل» ارتبط ارتباطاً عاطفياً بامرأة أرستقراطية من طبقته ، هي اللیدی «أوتولين موريل» ، التي وجد فيها ما لم يجده في زوجته من صفات ، فقد كانت زوجته تميل إلى التشكك بسبب نشأتها الدينية ، وانتقلت إلى الطبقة الوسطى ، التي لا تعرف ما تعرفه الأرستقراطية من رفعة الذوق ، وفن الاستمتاع بجمال الحياة .

أما كيف التقى رسل باللیدی «أوتولين» ، فذلك عندما رشح زوجها نفسه للانتخاب ، وكان «رسل» صديقاً لزوجها من ناحية ، وداعياً لانتخابه من ناحية أخرى . ويستعيد «رسل» تاريخ أول لقاء له مع اللیدی «أوتولين» ، فإذا هو على وجه التحديد (١٩ مارس ١٩١١) عندما وجد «رسل» أنه «عما أثار دهشتي أنني وقعت في حبها العميق» . في تلك الليلة اعترف

كل منهما بحبه للآخر ، ولكن (لأسباب خارجية وطائرة) لم يستطيعا أن يشبعا رغبتهما ، وعلى ذلك اتفقا على أن (يصبحا عاشقين بأسرع ما يستطيعان) .
ويحكى رسل كيف أنه عندما قيل له إن « موديل » زوج « أوتولين » . سوف يفتلما معاً ، أجاب على الفور : « كم أتمنى أن أدفع ذلك اللن في مقابل ليلة واحدة » ولكن « رسل » سرعان ما قضى معها ثلاث ليال في بيتها بالريف ، وكل ما يسمح لنفسه بأن يرويهِ هنا هو « أن الأيام والليالي الثلاث التي قضيتها في (ستودلاند) لا تزال عالقة بذاكرتي ، من بين اللحظات القليلة التي بدت لي فيها الحياة وكأنها تستحق أن تُعاش » .

الاشتراكي العالمي وفيلسوف السلام :

أما الذي يبق في ذاكرتنا نحن من سيرة هذا المفكر العظيم ، فهو « برتراند رسل » الرجل الذي انحس من أسرة ارسقراطية ثرية في الأيام التي كان النبيل فيها نبيلاً بحق ، ولكنه استطاع أن يصبح فيها بعد « اشتراكياً علياً » وداعية من دعاة السلام .
« نعم ، إن بداية الحضارة عند « رسل » هي (الحرم) ، ونهايتها هي (القنبلة الذرية) ، وقد كان يصفه مراراً بتصويرهما معاً في صورة واحدة » .

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة لفيلسوفنا السلامي الكبير ، أن يتجه بكل جهده وطاقته لمناهضة التجارب الذرية ، وتصير الأذهان بالمار شامل الذي يلحق بالجنس البشري ، إن هو أشعل نيران حرب عالمية جديدة .. فعند الفيلسوف أن الإنسان في الوقت الحاضر يواجه احتمالين لم يواجه مثلها في تاريخه كله ، فلما أن يتخطى عن الحرب ، ولما أن يتقبل احتمال فناء الجنس البشري . ذلك لأنه لم يعد هناك احتمال للنصر لأي من الجانبين .. بالمعنى المفهوم للنصر حتى الآن ، وأنه إن ظل الاستعداد للحرب العالمية مستمراً بغير حدود ، فإن الحرب القادمة لاولن تبقى على شيء » .

وكم يحلو للفيلسوف في غمرة حماسه لصيانة السلام الدائم ، ولتصميم الرخاء في جميع أرجاء الأرض ، ولإزالة الصراعات الأيديولوجية والعنصرية القائمة اليوم بين البشر ، كم يحلوه أن يفتح العيون على الخطر الهيب .. الجاثم بالباب ، أن فكر إنسان هذا العصر في إشعالها حرباً نووية : « إن القنبلة الهيدروجينية قد استطاعت تخفيض ثمن السلام . لقد أصبحت تكاليف القضاء على الجنس البشري بضعة قروش عن الرأس الإنساني الواحد . ومع ذلك فإن

سلاح الجرائم قد ينخفض هذا الفن إلى ما هو أقل من ذلك بكثير .

ولا يكتفى فيلسوفنا بالكلمات يلقيها في الكتب أوفى الصحف أوفى المجلات ، ولكنه لا يترك مؤثراً للسلام إلا ويحضره ، ولا يدع ندوة للكلام إلا وينتجزها وطالما وقف كللارد برغم شيخوخته الفانية ، يقود المتظاهرين في شوارع لندن ، احتجاجاً على الأسلحة الذرية ، ويرأس المحاكمات في ضواحي باريس إدانة لمجرى الحرب الممعة في فيتنام .

ولا تزال في الآذان كلمات مدوية من ذلك النداء السلامي الشهير الذي وقعت عليه طائفة من أعظم علماء العالم ، وفي مقدمتهم « برتراند رسل » يناشلون فيه الحكومات أن تتقيد أمام شعوبها بتجنب إشعال حرب عالمية تقضى فيها الأسلحة الذرية على الجنس البشرى .

« نظراً لأن الأسلحة النووية ستستخدم لا محالة ، في أية حرب قادمة ونظراً لأن هذه الأسلحة تهدد بقاء الجنس البشرى ، فنحن نهيى بحكومات العالم أن تدرك ، وأن تعبرج علناً ، أن مراميها لا يمكن أن نخدمها حرب عالمية . ونحن نهيى بها ، بناءً على ذلك ، أن تجد الوسائل السلمية لتسوية كل ما بينها من أسباب الخلاف » .

ويعد هذا كله ، فإن الذى سبق معلماً من المعالم البارزة في سيرة « برتراند رسل » ، هو تاريخه الذهني العظيم ، وموهبته الفذة فيما يسميه عصر ما قبل « فرويد » ، بالصدادة الحميمة للرجال ، وبعض هؤلاء الرجال لهم ما لفيلسوفنا نفسه من المكانة والشهرة ، فلقد كتب إلى « جوزيف كونراد » يقول إنه « نجم سما من قاع بحر » . والحق أن سيرة « برتراند رسل » الذاتية إنما هي آخر شاهد على عصر عظيم .

الصرخة السادسة

« أندريه بريتون »

الواقع لا .. ما فوق الواقع .. نعم .

« ضموا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات
الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم ،
وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أى تقليد
أو نظام . قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم
الوسائل التى تصلكم بكل شئ ... »
« أندريه بريتون »

« الضوء له زمنه وله سرعته التى يقاس بها ، أما الليل فلا زمن له ولا سرعة إنه خارج .
بعدى الزمان والمكان » .

هذه الكلمة التى قالها الشاعر «توفاليس» لا تكاد تصور أحداً أو تصلق على أحد قدر
ما تصور وتصلق على شاعرنا الفيلسوف « أندريه بريتون » . لما أكثر ما قيل عن « بريتون » ،
بعد موته ، كلمات كثيرة قالها كثيرون ، منهم من عرفه ومن لم يعرفه ، من اتصل به وحظى
بمشاهدته ومن لم يتصل به واكتفى بمطالعة ، ولكن أحداً لم يصفه أروع ، ولم يصوره أصلى
من وصف الشاعر «توفاليس» وتصويره ، تلك الكلمة التى جاءت لا من الواقع ، بل مما هو
فوق الواقع ، من مملكة الغسق أو مملكة الليل والظلام ، إنها إملاء الفكر فى غياب كل رقابة
يفرضها العقل أو المنطق .

ولقد قيل الكثير عن « بريتون » .. عن حكمته وبلاغته ، عن عدالته ونزاهته ، عن فكره
وشعره ، ولكن شيئاً لم يُذكر عن وضوحه وسحره وشفافيته ، وهى الأبعاد الرئيسية فى حياة
هذا الشاعر الفيلسوف ، سواء فى مضامين أعماله أوفى أساليب تعبيره ، إنها مفاتيح شخصيته

وهي التوافد التي يطل منها على الميدان الفسيح .. ميدان الحياة الإنسانية ! فوضوح « بريتون » هو الذى جعل حياته بريئة من أية أسرار دفينية هو الذى دفن فى ظلام القبر ، وشفافية « بريتون » هى التى جعلت شعره صافياً من أى غموض هو الذى انتقل إلى غموض الحياة الأخرى ، وسحر « بريتون » هو الذى جعل فكره خالياً من أى ألغاز هو الذى أضناه لغز الموت .. موته هو ، وموت أصدقائه ، وموت الآخرين .

كان « بريتون » يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنه ، وكان يعرف قدر نفسه فى الوقت الذى يعرف فيه قدر فنه ، ولأنه كان إنساناً وفناناً كان يجب الحياة دون أن يخاف من الموت ، وكان يعلم جيداً أن الحياة وحدها هى التى تعرف الموت ، أما الموت فإنه لا يموت .

الفنان من الخارج :

وقبل أن نتعرف على « بريتون » من الداخل ، قبل أن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لنعرف أى مشاعر وأحاسيس كان ينبض بها هذا القلب ، وأى آراء وأفكار كان يحتاج بها هذا الضمير ، يحلو لنا لكى تكتمل الدائرة أن نراه من الخارج ، لنعرف أى صورة تلك التى ارتسمت فى أعين أصدقائه وزملائه وتقاده وبعض معاصريه .

أما « فيليب سويو » صديقه فى الثورة فيقول عنه « كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا سائرين (الفرسان الثلاثة) « بريتون ، وأراجون ، وأنا » . أما القائد فينا أو القائد بيننا فقد كان هو دائماً « أندريه بريتون » ، كان يجب القيادة ويجب أن يكون قائداً ، وكان فى رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة ، والتقينا « بترستان تزارا » منشئ (الدادية) وانضممنا إلى حركته ، ولكن « بريتون » كان قلقاً وظل على هذا القلق .. لم يكن انضمامه مؤكداً ، ولا مستقراً ، ولم يكن عن قناعة ولا اقتناع .. كان يفكر فى (السيرالية) .

« وقامت الحركة (السيرالية) بعد صدور الكتاب الذى ألفه الصديقان : « بريتون ، وسويو » ، وهو كتاب (المجالات المغناطيسية) الذى ألفاه فى رثاء الفنان الكبير « أبو لينبير » ، وقد انضم إلى هذه الحركة من رجال التاريخ « روبريدينو ، وروجيه فيزاك ، ورونيه كروفيل ، وأنتونان أرتو » . ومن رجال الفن ، « ماكس أرنست ، وتانجى ، وأندريه ماسون ، وسلفادور دالى » ، ومن رجال السينما « مارسيل بانويل » .

هذا هو كلام صديقه فى الثورة « فيليب سويو » ، أما « جورج سادول » زميله فى رحلة

التحرير والتطوير ، تحرير الفن من القيود الكلاسيكية القديمة ، وتطويره نحو رؤى أعمق وآفاق أبعد مدى فيقول : « التقيت » بريتون « لآخر مرة مع صديقنا المشترك » جورج شحادة « وكان ذلك في بيروت في العام الماضي ، وقد اتفقت معه على موعد نلتقي فيه هذا العام ولكن الموت سبقني إليه ، وبذلك أكون قد التقيت » بريتون « ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الأخير الذى تم في بيروت . وفى خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة (السريالية) واتجهت إلى النقد السينائى ، مكتفياً بمراسلة » بريتون « من حين إلى آخر ، ومن حين إلى آخر كنت أطلق منه ردًا . وقبل انفصالى عن » بريتون « بسبع سنوات كان » أراجون « قد انفصل عنه فى باريس ١٩٣٢ ذلك التاريخ الهام فى حياة كل من » بريتون « وأراجون « ، والذى تعين فيه على كليهما أن يمضيا فى الطريق كل على حده . أما » بريتون « فقد ظل دائماً أو بالنسبة لى على الأقل الأب الروحى ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين سواء من هم فى مثل سنة أو من كانوا أكبر منه سناً .

« إن جيلا بأكمله ينتهى بوفاة » بريتون « ، فقد كان بحق أستاذاً للجيل الذى نسميه اليوم (الجيل المجنون) وهو الجيل الذى عانى ويلات الحرب واعترك الحياة الأدبية والفنية ليخرج منها بجهان أشد عمقاً ورؤى أبعد مدى .

ويعد كلام الصديق والزميل ثأنى كلمة أحد تلاميذه ومعاصريه ممن آمنوا (بالسريالية) نظرية وتطبيقاً ، ومضوا فيها إلى آخر نتائجها المنطقية فكان لهم حصادهم الفن الوفير ، ذلك هو الفنان « ماكس أرنست » صاحب اللوحات (السريالية) المشهورة يقول الفنان : « إن أول ما يمتدح به فقيدينا الكبير هو أنه لم يعرف الشبوخة قط ، وإنما ظل شاباً طوال حياته ، شاباً بحويته ، وشاباً بنشاطه الذهني والفكري ، وشاباً بإيمانه بثورته وضرورة العمل على استمرار هذه الثورة ، أعنى الثورة السريالية » .

والغريب أننا إذا عدنا بالتاريخ إلى الوراء .. إلى عام ١٩٣٧ لوجدنا أن كل المهتمين بفنون العارة والدارسين لهذه الفنون لا يقصصون غير ذلك الفنان المهارى « لوكوربزيه » ، ولم يكن الفنان المهارى ولا كل هؤلاء الذين كانوا يقصصونه ، يعرفون شيئاً عن (السريالية) ولا عن اسم صاحبها « أندريه بريتون » ، فلا عروءه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالى شيئاً هاماً للغاية اسمه (ماغنت الواقعي) أو (ماوراء الواقعي) أو كما استقرت التسمية فيما بعد (ماغوق الواقعي) .

« أجل ، لقد كان » بريتون « يمارس لعبة الحقيقة ، وكان يحبها إلى درجة العشق .. بل إلى

درجة العبادة ، وعندما سأله «بول أيلوار» ذات مرة : هل لك أصدقاء ؟ فرد عليه «بريتون» : «كلا يا صديق العزيز..» .

هذه الكلمات الثلاث للصديق والزميل وأحد تلاميذه المعاصرين ، إنما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصوره صلح ثورة وأستاذ جيل ومفكراً أبقى عمره في البحث عن الحقيقة ، الحقيقة التي تمثلت عند «بريتون» لا في التعبير عن الواقع ، ولا في تغييره ، ولكن في تصويره ، لا بالطريقة (الكلاسيكية) العتيقة التي تصور الواقع بما يشبهه ومحاكيه ، ولكن بالطريقة (الإبداعية) الجديدة التي تصوره بما يعادله ويوازيه ، إنها الطريقة (السيرالية) التي ارتبطت باسم «أندريه بريتون» وأصبحت مرادفة له .

فإذا كانت (السيرالية) كما قال «ماكس أرنست» تشير إلى (مانحت الواقع) أو (ما وراء الواقع) ، أوكما استقرت التسمية فيما بعد (ما فوق الواقع) ، فليس معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان إنساناً رومانسياً غارقاً في أوهامه ، ممتطياً صهوة أحلامه ، منغلا عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب ، بل على العكس من هذا كله ، كان «أندريه بريتون» ابن الواقع وحفيد الحقيقة وريب الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أصيلة ، أضاعت للشعر والفن مسالك جديدة لم يرتدها أحد من قبل ، ودروباً جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ورصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك ، كان «بريتون» بحق نموذجاً يُحتذى للمناضل الثوري والمفكر الملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذي يرتبط بقضية من قضايا البيئة ، أو يكتفى بإبداء الرأي ، ولكنه الالتزام العريض الواسع الذي يخرج من دهاليز الصمت ليدوى في أرجاء العصر ، ويقادر سراديب الظلام ليناصرو ويتصارعوا لقضايا الإنسان . فللمناصرة وحدها لا تكفى وإنما لابد بعدها من الانتصار ، لأنه إذا كانت المناصرة شلواً وغناً ، فإن الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضاً لا من هناك كان «بريتون» مثلاً ذكياً وواعياً للاشتراكي الحقيقي ، الذي آمن بالاشتراكية على صعيد النظرية والتطبيق ، بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستوى الدعوة والحزب ، فأحس بفشلها وتزمتها ووقوفها حجر عثرة في سبيل حرية الرأي .

الفنان من الداخل :

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه بأعين معاصريه ، يحق لنا أن نعود

فعرفه من الداخل ، وأن تقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لنراه فكراً وشعوراً ، أعنى من حيث هو حركة فكر ويجرى شعور ، فكلم تهاوس الناس حول إيمان « بريتون » وعقيدته الدينية ، وقالوا إنه يؤمن بالله ويتردد على الكنيسة ، ولكن « بريتون » الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان ينكر هذا الكلام ويتنكر له ويعلم في كل مجال أن الإنسان الجديد أصبح جديداً في كل شيء .. في فكره وشعوره ، في وسائله وغاياته ، في أخلاقه وإيمانه ، وعلى ذلك فالمعتقد القديم لم يعد يقتنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، وأنه لا بد للإنسان الجديد من إيمان آخر من نوع جديد . هذا الإيمان الجديد هو الذى يتخذ من الإنسان موضوعاً ومن الإنسانية هدفاً وغاية ، فكمال الإنسان في أن يحقق إنسانيته كأجمل وأروع ما تكون الإنسانية ، لأن الإنسانية من الإنسان ، وكل ما لا يصدر عن الإنسان وما لا يدخل في عالمه فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وليس غريباً ولا مستغرباً أن نجيء رؤية « بريتون » على هذه الصورة ، فالعصر كله .. كل العصر .. كان حافلاً بمن على شاكلته من كتاب وأدباء وفنانين ، أناس يشككون في كل شيء ولكنهم لا يكتفون بالشك ، بل يحاولون البحث عن يقين .. أى يقين ! وهكذا اندلعت ظواهر الاغتراب واندلعت معها أيضاً محاولات الانتماء . الانتماء إلى أى نظام أو تنظيم إنسانى .. إلى ميدأ أو إلى مذهب أو حتى إلى شعار .

في هذا الجو ظهرت أشعار « رامبو » ، أشعار ترى الخطيئة في كل شيء ، وظهرت أشعار « بودلير » ، أشعار ترى الشر في كل شيء ، وظهرت أشعار « إدجار آلان بو » ، أشعار هي الأخرى ترى الضباب يغلف كل شيء . وغير هؤلاء الشعراء ظهر أدباء فقدوا اليقين وحباً ينشدون الخلاص .. « أنثريه مالرو » أعياء البحث عن قدر الإنسان ، « جان بول سارتر » لازمة شعور مريض بالفيثان .. « سيمون دى بوفوار » رأت الناس جميعاً أفواهاً لا مجدية ، أما « كامى » سيد العابثين قد أطلق صرخته من فوق صخرة (سيزيف) .. إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية نفسها ؟ .

وهكذا دعت الحاجة وألحت الضرورة إلى ظهور مخلص مثل « بريتون » يرشد السفينة ، لا أقول إلى شاطئ الأمان ، بل على الأقل إلى طوق النجاة ، وكانت (السيربالية) هي الطوق الذى ألقى به « بريتون » لا إلى أفراد غرق ولكن إلى جيل ضائع .. جيل حائر .. جيل يريد أن يتمنى . ومن هنا كانت (علية) الدعوة (السيربالية) ، ومن هنا أيضاً كان ارتباطها بالحركة

(الشيوعية) ، فرغبة (السرياليين) في دعم السلام وجهودهم المتواصلة من أجل تدعيمه ، هي التي حدث بهم إلى الإيمان (بالجلدية) منهجاً ، (والماركسية) نظرية ، (والشيوعية) تطبيقاً ، وهي التي جعلتهم يتخذون من هذه العناصر جميعاً نقطة ارتكاز ، وقاعدة انطلاق ، ارتكاز على الإنسان ، وانطلاق إلى العالمية . وهذا هو ما جعلهم يرفعون شعار «لنيتين» : «أعدنا العدة لقيام الحرب الأهلية» وبالفعل أعدوا العدة لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الأهلية ، وإنما كانت الحرب الإنسانية التي فجرت روح الثورة في ضمير كل إنسان .

ولم يكن «بريتون» وحده هو الذي أنقذ (شرف الشعراء) فباين عامى ١٩٣٠ ، ١٩٤٥ ، ولكنهم كانوا جماعة كبيرة من المثقفين ممن آمنوا بمبادئ (السريالية) ، وصحيح أن هذه الجماعة اقتصرت على ثقات المثقفين من فلاسفة ، وشعراء ، ورسامين دون أن تمتد لتشمل الجماهير العريضة ، فضلاً عن الطليعة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ، لذلك أحس «بريتون» بضرورة العمل على تمحيق (السريالية) وتدعيمها لكي تصبح أقوى تأثيراً وأوسع انتشاراً ، وذلك عن طريق المؤلفات الأدبية القائمة على منهج علمي ، المستندة إلى أصول نظرية وأسس عامة ، (فالسريالية) في مرحلتها الجديدة لم تعد ما كانت عليه من قبل .. مجرد حركة أدبية من بين الحركات الأدبية الأخرى .. ولكنها أصبحت الآن مذهباً مفتوحاً له تأثيره الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن في هذا العصر .

أما كيف حدث ذلك ، أعنى كيف انتقلت (السريالية) من مجرد حركة أدبية مباشرة إلى مذهب فكري عام ؟ أو بعبارة أخرى كيف انتقلت من وضع المجرّد إلى حالة الثورة ؟ فهذا ما سنراه الآن من خلال تتبعنا للبيانات. (السريالية) التي أصلها «أنلريه بريتون» .

استكشاف العالم العجيب :

الذي لاشك فيه أن كل من قرأ في عام ١٩٢٤ وفي شهر ديسمبر على وجه التحديد ، كتاباً بعنوان (ثورة السريالية) قد أصيب بصلمة بالغة لم يفق منها إلا على اكتشاف عالم جديد ، أو طريقة جديدة في رؤية العالم ، قد غطت غلاف الكتاب ثلاث صور صغيرة الحجم لخمس عشرة شاباً هم ثوار الشعر الجديد . وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية : «لا بد من الوصول إلى إعلان جديد لحقوق الإنسان» .

وبعد هذه العبارة نجيء مقدمة قصيرة تطالب الشعر بأن يخاطب النفس ، لا العقل ، وأن يثير الإحساس بالجمال والخيال متخبطاً حلود المنطق العادي والحياة اليومية ، وأن يعمل على تحرير الكلمات والصور والمعاني من قيود المدرك الذهني والإطار التقليدي ، تاركاً المجال مفتوحاً أمام عالم الأحلام ، بكل ما فيه من علاقات لا منطقية ، وأشكال لا واقعية ، وانفعالات تلقائية ، وجو لا نهائي غريب . فالعقل الباطن هنا أهم من العقل الواعي ، والا شعور أبدي من الوعي ، وعالم الأحلام أصدق بكثير من أرض الواقع ، من هذا كله ، ومن كثير غيره ، يمكن أن تتجمع لدى الفنان (السيرالي) عناصر الإثارة والإدهاش ، والقدرة على إحداث الصدمة المفاجئة والمهزة في الشعور ، وأخيراً وهذا هو المهم تحطيم المعايير الجمالية الثابتة في ذهن المثق ، وفتيت الجعمود (الاستطابق) الذي يسيطر عليه ، وإيقاظ مكانم اللذة الطفولية فيه (لاستشكاف ذلك العالم العجيب) .

والذي يعيننا الآن هو أنه من بين هؤلاء الثوار الخمسة عشر برز اسم الناثر الأكبر «أندريه بريتون» ، الذي اشترك مع ناثر آخر منهم هو «فيليب سويو» في تأليف كتاب (المجالات المغناطيسية) الذي كان بحق هو «إنجيل» الثورة . فقيه وضع «بريتون» عصارة فكره وخلصه تجاربه ، وفيه شرح فلسفته في إيذاء إحساس القارئ بالجمال وتعطيل إصجابته بالأشياء ، حتى يعتاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم ، وفيه أخيراً عبر عن حلمه الوردي الجميل في أن يوفق بين إرادة الثورة وروح الشعر ، لأنه إذا لم يكن الواقع شعراً ، فإن مهمة (السيرالي) تتلخص في إحالة الشعر إلى واقع .

وقد كان هذا الكتاب هو فاتحة اللقاء الكبير الذي تم بين «أندريه بريتون» ولوى أراجون» ، والذي أصبح بفضل جناح الثورة (السيرالية) وروحها الخفائق ، الأول في باريس ، والآخر في موسكو . وبعدها توالى صدور البيانات (السيرالية) . أما (المانيفستو رقم ١) الصادر بتاريخ ١٩٢٤ ففيه تم تعريف (السيرالية) بأنها «آلية نفسية بحثة يمكن ، عن طريقها التعبير سواء بالفعل ، أو بالقول ، أو بالكتابة ، أو بأي طريقة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير) ومن هذه العبارة خرج المنطوق المشهور بأنها : (إملاء الفكر في غياب كل رقابة يفرضها العقل ، وهي خالية من كل الأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسبقة أو المبترسة) .

وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف فإنه ليس بالتعريف الجامع المانع على حد تعبير المناطقة ، أعنى التعريف الذي يجمع كل أطراف الظاهرة ويمنع ماعداها من الدخول في

نطاقها ، فهو لا يحدد تماماً مفهوم الحركة (السيرالية) بقدر ما يتسع ليشمل كثيرين ممن هم ليسوا من أتباع هذه الحركة ، من هؤلاء مثلاً (الرومانسيين) الألمان فضلاً عن «بودلير» ولوتريامون ، وألفرد جارى ، والمركز دى صادر» . لذلك كان لابد من إصدار البيان (السيرالي) الثانى أو (المانيفستو رقم ٢) فى عام ١٩٣٠ الذى أضاف فيه «بريتون» ماسماه (الشيوعية الحقيقية) وما اعتبره (إصلاح الجوهر الإنسانى بفضل الإنسان ومن أجل الإنسان) . غير أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يجعل من (السيرالية) حركة واضحة المعالم محددة السّات ، بقدر ما يجعلها دعوة مفتوحة وقادرة على استيعاب زعماء السياسة ، وعلماء الاجتماع ودعاة الأخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لابد من إتخاذ المفهوم (السيرالي) والاتفاق النهائى على ماهيته وحسم التردد القائم بين تسميته (بالسيراليزم) أو (السيرناتوراليزم) أى ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان (السيرالي) الثالث (المانيفستو رقم ٣) فى عام ١٩٤٢ ، والذى تبلورت فيه (السيرالية) ماهية وتسمية من حيث هى حركة متكاملة تقصد إلى إحداث توازن نفسى لدى الإنسان ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجى على الحرية الداخلية وانعكس ذلك على الأفراد فى صورة الفورات العصبانية التى اجتاحت جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية .

وهذا ما عبر عنه «بريتون» بقوله : «إنها - أى السيرالية - تتجه إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يُمضيان نحو نوع من الاتحاد . فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير (للسيرالية) ، ذلك لأننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير ؟ »

هذا (المافوق) الواقع الذى يعلو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى ، والواقع الخارجى ، هو الإيمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول إليها .. الفكرة المتحررة التى تخطف جلود المنطق العادى ، وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخلاق من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على (استكشاف العالم العجيب) ، ويحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعى أو الشعور .

ومن هذه المعاني جميعاً خرج التعريف الرسمي (السيرالية) والذي نجده في دائرة المعارف الفلسفية ومؤداه : (تعتمد السيرالية على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات التعبيرية التي لم يُلْتَصَتْ إليها حتى الآن ، وفي قدرة الحلم ، وفي الفكرة المتحررة . وهي تميل إلى التخلص تماماً من العمليات الآلية النفسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية في الحياة) .

أمام المطلق (السيرالي) :

ولكن .. هل نجح (السيراليون) حقاً في التنقل بين التقيضين والخروج بمركب جديد يعيد التوازن النفسي ، ويحقق التكامل الاجتماعي ، ويفتح أمام الفكر والفن آفاقاً أكثر عمقاً وأبعد مدى ؟

يقول «بريتون» : «إن الرغبة في المعرفة لا حدود لها ، والرغبة في الوصول إلى أسمى درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متحدان في حقيقة واحدة ، هي الأخرى رغبة لا مثيل لها ، فالحكمة عند «بريتون» شيء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة ، وروح الشعر أو الموسيقى أسمى بكثير من الشعر نفسه أو ألحان الموسيقى . وقد يكون «بريتون» على حق في كلمته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يحصل من (السيرالية) لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، بل جعل منها نداءً مشروعاً تماماً كنداء الحرية ، وحاجة روحية تماماً كحاجتنا إلى الحرية .

والواقع أن أوجه النشاط المختلفة التي يمارسها الإنسان ، لم تؤخذ أبداً مأخذ الجسد ، أو لم ينظر إليها على أنها في صحيحها حقيقة روحية . وهكذا لم يستطع أى فنان أو شاعر ، أو أى عاشق ، أو فيلسوف من التعرف على ذاته ، أو من تقريب المسافة التي تبعد عن ذاته ، ومن هنا حدث الصدع النفسي ، أو الشرخ الروحي ، وما ترتب عليه من حالات الكآبة والتعاسة والسأم فضلاً عن ظواهر الغربة والغربة والاغتراب . وكان من الطبيعي أن تظهر فلسفات تمجد العمل ، لا العمل من حيث نتائجه المادية ولكن من حيث العنصر الروحي الذي ينطوى عليه ، فإذا نظرنا إلى أى عمل من الأعمال نظرة سطحية وجدنا أنه ينسبنا أنفسنا ، وأن التأمل يقودنا إلى معرفة حقيقتنا الداخلية . ولكن إذا نظرنا إلى الأشياء نظرة أكثر عمقاً وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد البدول وسيلة لحد الصلة بيننا وبين أشباهنا ، في حين أن التأمل ليس إلا نوعاً من العزلة التي تتم عن الأثرة ، ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ، أى للعمل باعتبار

جوهره الحقيقي وهو الجهد المبذول - ومن هنا أيضاً كان العمل الحقيقي العميق هو هذا الذي يرتبط ارتباطاً لا انفصام له بمعرفة الإنسان لذاته ، ومن هنا أخيراً كانت المعرفة والعمل شيء واحد أوهما وجهان لشيء واحد .

وهذا ما عبرت عنه الفلسفات الروحية التي ظهرت في طوابع هذا القرن وتمثلت في آراء كل من « هنرى برجسون ، وموريس بلوندل ، وليون برنشتيك » ، ولم تكن (السيرالية) إلا التعبير الفني والأدبي عن هذه الفلسفات ، وكيف لا والمعرفة التي يبحث عنها « أندريه برتون » ليست تلك التي تهيم على سطح النفس أو سطح الأشياء ، ولكنها المعرفة التي تحدث تمويراً عميقاً في داخل نفوسنا ، وتسبب تطوراً حقيقياً في صميم ذاتنا ، وبذلك تولد الحكمة التي ليست هي مجرد المعرفة .

وعلى ذلك فإذا ما واجهت الإنسان لحظة تلاقت فيها كل أوجه النشاط الإبداعي ، من الصوت في الموسيقى ، إلى اللون في اللوحة ، إلى الوزن في الشعر ، إلى الإيقاع في الرقص ، إلى التعبير في الأداء ، إلى الجلال في الكلمة . فإن هذه اللحظة ليست هي الحدس الفلسفي ، ولا الوحي الفني ، ولا الكشف الصوفي ، وإنما هي باختصار المطلق (السيرالي) .

(والسيرالية) على عكس الكثير من الحركات الفكرية ، ليست منهجاً محمداً ولا هي مذهب مغلق ، وإنما هي على عكس ما فسرها الكثيرون منهج مرن ومذهب مفتوح ، تُعنى بحياة الإنسان الواقعية ، كما تُعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو معنى قول « رامبو » « يجب أن يظل الإنسان جديداً باستمرار » . ومع ذلك (فالسيرالية) لا تدّعي أنها استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضافته من حقائق كان قائماً بالفعل ، إلا أنه لم يكن معروفاً . (والسيرالية) فوق هذا كله تتصل بوجودان الإنسان مكتملا وفكره وفعله متفاعلين ، ولا عجب بعد ذلك من أن تتحول (اللاأخلاقية) المطلقة في (السيرالية) إلى نوع جديد من الأخلاق ، (واللاأخلاقية) هنا ليس معناها التحلل والانحلال ، وإنما معناها الأخلاق التقليدية والوقوف منها موقف الرفض باستمرار .

ولعل هذا الموقف يشبه إلى حد بعيد موقف الفيلسوف الألماني « نيتشه » ، فإن ما يسميه نيتشه (أخلاق السادة) يسميه « جورج باتاي » (أخلاق السيادة) وبذلك يختلف « باتاي » مع « نيتشه » ، ويختلف أيضاً مع (السيرالية) ، فهو يجعل من حياته الواحدة اثنتين أو ثلاثة ، أو هو بمعنى آخر يجزئ حياته إلى ثلاثة جوانب : السياسي ، والفكري ، والشاعري . وبذلك

يعود إلى حالة الانقسام الروحي وما يتخلف عنها من سأم وملل ، واغتراب ، ويعد بمسافات طويلة عن لحظة المطلق التي تؤمن بها (السريالية) ، والتي هي جوهر روحها الدفين .

التعبير عن العجيب :

وعلى ذلك (فالسريالية) وجود وفعل ، وإذا كان «بريتون» قد تردد في البداية بين تسميتها (بالسرياليزم) أو (السريناتوراليزم) أى (ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة) فلأنه كان يجمع في واقعه الطبيعي ، أو طبيعته الواقعية بين فكر «ماركس» ، وشعر «رامبو» ، ولأن الواقع عنده لا ينفصل عن الإمكان ، والزمن لا ينسلخ عن الالتهام ، والمادة الماثلة لا تبعد كثيراً عن الخيال . كان هذا هو السبب في حرص (السرياليين) على البحث عن أشكال غريبة أو ما يطلقون عليه (التعبير عن العجيب) ، وما يستخدمون في سبيل الوصول إليه الكتابة الآلية ، والرسم الآلى ، وما يعرف عندهم بأسلوب التوليف .. وهذا ما عبر عنه «أندريه بريتون» (نقلا عن جورج فلانجان) بقوله : «... لقد بدا لي ومازلت أعتقد بأن سرعة التفكير ليست أعظم كثيراً من سرعة الكلمات ، ومن ثم فإنها لا تريد عن انطلاق كل من اللسان أو القلم . ولقد كان في ظروف كهذه .. إني بدأت أملأ صفحات من الورق بالكتابة ، وأنا أحس بلحظة شديدة لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أدبية . وبهذه الطريقة كانت تتكون الكثير من الجمل (السريالية) مثل : (الخطاب الذي لصق من زوايا ثلاث بمسكة) و« المحارة السنغالية التي أكلت الحبز المثلث الألوان » و« الدخان ذو الأجنحة الذي أغرى الطائر المحبوس » وقصيدة «بريتون» نفسها (شجرة الكريز الصغير المصنوع من الأراب » .

فالقصيدة (السريالية) ، كما بين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التي نعرفها بهذا الاسم ، والتي تعارف عليها النقاد والشعراء ، منذ العصور الأولى للأدب ، وإنما هي نصوص متناثرة هنا وهناك ، لم تكب إلا استجابة لإلحاح القوى الكامنة في بواطن اللاشعور ، ورغبتها الملحة في أن تطفو فوق السطح ، فهي تمثل استجابة لرغبة سيكلوجية ، دعت إليها الحاجة ، وألحت عليها الضرورة . ومع ما يعوزها من طابع التقليدية ، فإنها قد أثرت ذخيرتنا الأدبية ، بفضل إضافاتها المتشعبة في مضمار اللاشعور ، وآثاره العديدة على الآداب والفنون .

خذ مثلاً هذه الأبيات الشعرية من قصيدة «إيلور» السريالية ، لمساة (الزهرة الشعبية) :

« على ابتداد الحوايط

« حيث تصلح الموسيقى .

« وقد انجبت بأذانها النحاسية نحو النور

« رأينا تنتظر المداعية للمتوجة .

بالخوف من الغيوم والرعد والأمطار » .

فالمصور المتلاحقة في هذه الأبيات غير متكاملة ، ومهمة الناقد في هذه الحالة استكمالها وتوضيحها للقارئ ، حتى يستطيع أن يستشف من وراء هذه العملية تكاملها (السيرالي) .
فها هي جوقة الموسيقى تشنف الآذان بعذب الألحان ، وهناك على امتداد الطريق تقف الفناء في انتظار صديقها ، في يوم ملئ بالغيوم والرعد ، وينذر بسقوط الأمطار ، والصورة الكلية تعبر عن رابطة الحب القوية التي تتخطى عواقب الطبيعة ..

وهكذا نجد أن الصور (السيرالية) في الشعر غير مترابطة ، وأنها لا تخضع لذلك الترابط المنطقي الذي نجده في الأشعار الأخرى غير (السيرالية) ، وهذا ما عبر عنه الناقد (السيرالي) «أربادميزيه» في كتابه عن (السيرالية) بقوله :

« حينما ندرك المغزى الداخلي للتعبيرات المختلفة ، فإن اللغة سرعان ما تصبح طوع بناتنا ، وسرعان ما تمدنا بخيوط منفصلة نهدى بها وسط زحمة المشاعر وجلبة الأفكار ، حينئذ يتحطم ذلك التداخي التقليدي بين أشكال الكلمات ومعانيها » .

وهذا الاتجاه هو بمثابة حجر الأساس في النقد (السيرالي) للأدب الأورفي المعاصر ، وليس معنى هذا أن العمل الفني (السيرالي) المراد تقسيمه حال من الترابط ، فهناك ترابط من نوع جديد ، إنه بالأحرى تراوج بين المضمون الشعري ، والصورة الحية اللألاء التي تنبض بالإحساس المكبوت ، وللمشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن .

لهذا كان للكتابات واللوحات التي تم بطريقة تلقائية معنى ومغزى (سيرالي) كبير ، يستطيع الناقد من ورائها أن يستشع وجود خيوط متباينة ، واتجاهات متشعبة سواء في الشعر أو في الفن .

وعلى هذا النحو انتقلت الآلية في الكتابة إلى الآلية في التصوير ، فأبنا فناناً مثل « ماسون » يرسم صوراً يترك فيها ريشته تتجول دونما هدف على الورق ، كأنما عقله الباطن هو الذي يحركه ، من ذلك مثلاً لوحته الشهيرة (الشموس الغاضبة) التي رسمها وفي اعتقاده أن

(العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعي ، ومن التفكير المنظم الذى ينتج عنه فى الغالب غياب عظيم) .

أما طريقة التوليف هذه فتتكون فى الأدب من كلمات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنباً إلى جنب ، وتتكون فى الفن من قصاصات الصحف التى تجمع عن غير قصد وتلتصق بلا تعمد ولا اعتساف ، ولقد برع «ماكس أرنست» فى هذه الطريقة ، حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التوليف .

وكان لكتابات «سيمون فرويد» تأثير كبير على جميع (السيريالين) ، وكان «أندريه بريتون» الذى درس الطب وتحصص فى علم وظائف الأعضاء على علم تام بأفكار «فرويد» ، فحاول بحماسة بالغة أن يدخلها إلى النظرية (السيريالية) ، وبخاصة تفسيره للأحلام على أنها تفريغ للطاقت النفسية والجنسية المكبوتة فى طيات اللاشعور . ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كأداة أساسية فى كتابات (السيريالين) ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجنسية ، والمعالجة الصريحة والمكشوفة لموضوعات الجنس ، وليس أدل على ذلك من لوحات «يوفين تايجي» ، رينيه مارجرىث «ثم الفنان الشهير «سلفادور دالى» الذى تعتبر رسومه للأحلام أعظم رسومات (السيريالين) المتأثرة بهذا الاتجاه .

والذى يهتما الآن من هذه التراكيب الغريبة والتعبيرات الأكثر غرابة مما يتبدى فى هذه الأمثلة وفى أمثلة أخرى مثل فنجان الشاي المصنوع من الفراء ، والقفاز البرنزى الذى ترتديه سيدة ، وجدار الحائط المغطى بالريش ، والساعات الملتوية الملقاة على فروع الأشجار ، وجذع الفتاة الجميلة العارى الذى غرس فيه حد للموسى . الذى يهتما من هذا كله هورغبة (السيريالين) الأساسية فى التعبير عن الوجود المادى غير المطلق ، وفى تجميع عناصر الإدهاش المفاجئ والصدمة المباشرة ، وفى إظهار (الشيء العجيب) والتعبير عنه بطريقة هى الأخرى من النوع العجيب .

ولهذا فالتنقاد (السيريالى) ، لا يسعى إلى ترديد ما تعارف عليه السابقون ، أو التقليديون بوجه عام ، ولا يقتنع بالمذاهب والاتجاهات التى اعتاد عليها غيره ، ليردد الأقوال المعروفة ويطلق الأحكام المألوفة ، مما عفى عليه الزمن ، وإنما هو فى تقييمه للأعمال الأدبية والفنية المعاصرة التى هى نبات (سيريالى) خالص ، إنما ينهج منهجاً أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد

بمعناه التقليدي ، فهو يكشف لنا عن مواطن الصور (السيرالية) الخلابه ، ويمر بنا من مرحلة ليصل بنا في النهاية إلى الصورة البليغة في تكاملها (السيرالي) .

فذلك المراحل التي يمثلها الناقد (السيرالي) ، إنما هي إبداعية أكثر منها نقدية ، ومن هنا كانت الرابطة بين الناقد (السيرالي) ، والشاعر أو الفنان (السيرالي) ، رابطة عضوية للغاية ، وليست رابطة عضلية بأى معنى من المعان ، إنها رابطة لم نعهدها من قبل في تاريخ الفن والأدب على مر العصور .

نظرية الخيال (السيرالي) :

وهكذا فإن (السيرالية) تختلط بالعجيب أو الغريب الكامن فينا ، والذي يجب الكشف عنه في الحال ، بعيداً عن مناهج العلم وأقيسة المنطق ، فإن اكتشاف هذا الشيء العجيب أو الكشف عنه هو بمثابة العثور على جراثيم فكره يصبح الإنسان بمقتضاها قابلاً للدوبان ، تماماً كما يذوب في الأشياء التي يراها ذوبان الجليد .

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة ، هو الذي يحده الفيلسوف الفرنسي «جان فال» عند الشاعر الإنجليزي «وليم بليك» .. فالشاعر الإنجليزي يرفض إلحاح تطبيق الأشكال الجامدة ، أو الأطر الجاهزة ، على كل ما هو شاعري أو شعر ، لأن روح الشعر شيء فينا ، في أعماق نفوسنا وطيّات ضمائرنا ، ومن ثم فإن الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة هندسية تفرض عليه من الخارج ، ولكن بمجهود (سيكلوجي) عميق يتجاوز الواقع إلى ما وراءه .

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسي «باشلار» هو الشاشة التي تنعكس عليها الفكرة (السيرالية) ، فعند «باشلار» أن الخيال يفلت من جبرية التحليل النفسى ، والعقل يتردد على الفكرة السطحية التي تحاول إرجاع المركبات إلى عناصرها الأولية . وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعور دراسة مستقلة عن العالم الخارجى ، ويأخذ بالتطبيق العام لفكرة الخيال على كل من العالم للمادى والعالم الروحى ، وهذا هو ما أكده أحد رواد الشعر (السيرالي) بقوله : «إن الخيال لم يعد شيئاً في ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التي توجد بين بعض القوى المضبوطة ، وسيحل الخيال شيئاً فشيئاً محل الجوهر» .

وفوق هذه القاعدة العلمية يقوم بناء (الميتافيزيقا السيرالية) ، فهم يتكلمون عن الخيال

باعتباره الحقيقة الكونية التي تسمو على التفرقة بين العقل والمادة .. بين الواقع والخيال .. بين الشكل والمضمون .. بين الكلمة والصورة . وهم يقصدون بالجمال السلوك التلقائي الذي يتألف من مجموعة الكلمات والصور التي تصدر عن أحد الميول ، أو إحدى الرغبات . وعلى ذلك فإذا كان (السيرياليون) يترجمون شعراً هذا الحلم الذي فسره « فرويد » على أنه رؤية خاصة لمنابع الخيال ، فإن الأمر لا يتعلق بعلم عادي أو حلم مألوف ، وإنما يتعلق بقوى الصورة الصادرة عن الرغبة . وقد شرح « ألفريد سوفي » في كتابه إلهام عن (سوسيولوجية السيريالية) ، كيف أن المجتمع (البورجوازي) يقضى على حركات القهر والجبر والالتزام بمحاولة امتصاصها في حين أن (السيريالية) بحث جاد في قوى الجمال .. ومعنى الصيرورة .. وتلقائية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالغموض والآلية والاستغلال .

ونعود إلى فكرة الصورة لنجدها أهم عناصر نظرية الشعر (السيريالية) ، فهي مرغوبة في ذاتها ، وهي سبب وشيء ، ثم هي حقيقة ونظام طبيعي ، والشاعر أو الرسام (السيريالي) عندما يذعن لأحد الميول ، أو إحدى الرغبات ، وما يصدر عنها ويحيط بها من صور ، إنما يحرص على إدخال الخيال في الواقع ، رغبة في الوصول إلى (الحقيقة الكلية العامة) التي هي غاية الإنسان (السيريالي) .

ويعد الصورة تجيء الكلمة ، فالسيريالية لا تُعنى فقط بتجديد الصورة ، ولكنها تُعنى إلى جوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سعت الكتابات (السيريالية) سعياً جاداً وصادقاً نحو منال الكلمة وأصول اللغة رغبة في إعادتها إلى حياتها الحقيقية ، وحياتها الحقيقية في أن تصدر عن الذات لتعبر عن الشعور ، لا أن تستق من المعاجم والقواميس ، فالمعاجم والقواميس ، إن هي إلا توابيت تُحفظ فيها الكلمات وتلفن فيها اللغة ، بدلا من أن تكون أدوات حية في معركة التعبير ، وهذا ما عبر عنه « أندريه بريتون » في (المانيفستو) الأخير بقوله : « ضموا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أي تقليد أو نظام ، قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التي تصلكم بكل شيء .. اكتبوا بسرعة ومن غير أن تفكروا في موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لا تحتفظون معها بشيء ولا تقرأون بعدها ما كتبتموه .. إن اللغة قد أعطيت للإنسان لكي يحيلها إلى عادة (سيريالية) » .

يجب تغيير اللعبة :

ولكن الثورة (السريالية) لم تقف عند مجرد المناداة بضرورة تجديد الصورة وتجديد اللغة باعتبارهما جناحي التعبير.. الصورة في ميدان الفن ، والكلمة في ميدان الفكر ، ولكنها تحطمت هذين الميدانين إلى حيث الحياة والإنسان ، فطالبت بضرورة تغييرهما وضرورة تناولهما بالتجديد .

ولقد عبر «أندريه بريتون» عن هذا المعنى بقوله : « يجب تغيير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة » ، وهو يقصد باللعبة الحياة ، أما مشاهد اللعبة فهي : الشعر ، والفكر ، والفن ، والرقص ، والغناء .. وهى مشاهد لا ينتظر إليها « بريتون » على أنها قطع ديكور ، ولكن على أنها عناصر (فوق إنسانية) على نحو ما يستخدم اصطلاح (فوق الواقعية) ليعبر به عن (السريالية) . هذه العناصر التى تغنى بها من قبل كل من «كولردج» ، وهنرى باريزو ، وإدجار آلان بو .. أليست هى أيضاً عناصر (سفينة رامبو السكرى) ، (أسبوع بنجان الحزين) ، (وأرض اليوت الخراب) .

إن الرؤية (السريالية) سواء كانت خيالية أو أسطورية فإنها تصل دائماً إلى المستوى الروحى أو (الميتافيزيقي) ، والشاعر (السريالى) إذ ينفذ إلى العالم غير المرئى ، لما ذلك إلا ليجعلنا نراه أو ليجعلنا مرئياً بالنسبة للجميع ، ثم هو إذ يقف بين الموت والحياة فلائنه إنسان واقعى ، وإذ يتخطى الواقع ويتمدها فلكى يقف فيما فوق الواقع ويعود ليطل منه على الإنسان .

وإذا كان معظم النقاد قد أشادوا «بأندريه بريتون» (أباً للسريالية) و(رائداً لنظريات أدبية) و(كاتباً نثرياً من الطراز الأول) ، فلا ينبغى أن ننسى أن «أندريه بريتون» كان إلى جوار هذا كله شاعراً كبيراً .. بل كان شاعراً فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أن طالب الطب «أندريه بريتون» عندما أهدى إلى الشاعر الكبير «أبوللينير» قصيدته الأولى التى تأثر فيها «بالماريميه» ، تنبأ أبو الشعراء للشاعر الناشئ بمستقبل كبير فى دنيا الشعر ، وبعدها تعارفاً ، ولكنها كانا وظلا عدوين يحترق كل منهما الآخر ، على حين احتفظ «بول فاليرى» بالمسافة القائمة بينه وبين «بريتون» الذى صادق «جاك فاشيه» كأعمق وأروع ما تكون الصداقة ، ولكن «فاشيه» لم يلبث أن قُتل ولقى مصرعه فلم يغفر «بريتون» قتله أبداً ، كما لم

ينس موت «أبوللينير» على الإطلاق .

نعم . فقد كان «أنثريه بريتون» يكره الموت ويغضه ، كأشد ما يكون البغض والكرهية ، حتى أنه لفرط كراهيته للموت سُمي (شاعر الموت) .
ولعلنا لا نملك الآن بعد أن مات شاعر الموت إلا أن نردد قول «جوليان جراك» ، «إن «بريتون» بطل من أبطال العصر» بل لعلنا لا نملك إلا أن نضيف إلى قول الناقد الفرنسي قولنا : «وسيطل بطلا من أبطال العصر» . لأنه حمل هم الثورة وقدرها كما حمل هم الثوار ومصيرهم . وإذا كان في طوابع الثورة قد وجد مع زميله «بول إيلوار» ، ولوى أراجون في الشيوعية خلاصاً جديداً للإنسان ، ثم عاد وانسحب من الشيوعية تنظيماً ، إلا أنه ظل تقدمي الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويث القيم الإيجابية في أعماق الإنسان وفي ضمير العصر .

هل للسريالية مستقبل ؟

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو : هل تستمر (السريالية) بعد وفاة رائدها الأكبر ، أو هل (للسريالية) مستقبل ؟

أغلب الظن أن (السريالية) لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، فإن باعث قيام الثورة (السريالية) لم يعد لها وجود ، وإصرار فيلسوفها الأكبر «أنثريه بريتون» على أن يمضي بها إلى آخر نتائجها المنطقية ، غير ملتفت إلى حركة الواقع وحتمية التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الإغراق في الواقع الدخلى على حساب الواقع الخارجى . وإيقاف الحركة (الديالككتيكية) التي بشر بها «أنثريه بريتون» ، وما ترتب على إيقافها من العجز عن التحرك بين التقيضين ، ومن العجز أيضاً عن الوصول إلى المركب منها أو الواقع الجديد .. ذلك الواقع الذى حققه العقل (الجلدلى) وعجز عن تحقيقه العقل (الباطن) .

فإذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في سنوات ما بين الحربين ، وبخاصة في السنوات الأخيرة التى بدا العالم فيها وكأنه في حالة من الشلل النفسى والروحي .. فالكل خائف ، والكل مذعور ، ولا خلاص هناك ، ولا أمل في الخلاص .. فالتقوى الفاشية على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل إنسان ، أقول إنه إذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في هذه السنوات التى طحنها القلق ومزقها التوتر ، إذ قدمت للناس مبررات الثورة على الواقع الخارجى

بالانصراف عنه ، كما هيأت لهم فرص الهروب إلى عالم آخر قوامه الخيال والأحلام فإنه بقيام الحرب ، وسقوط باريس ، وتهديد النازي للعالم كله ، لم يعد للسيرالية ما يبررها ، باعتبارها حركة سلبية تغالى في الاتجاه الانطوائى ، وتحرص على إبراز معالم التجربة اللاشعورية . وتقطع صلتها بالواقع الاجتماعى والعالم الخارجى ، وهكذا كانت (السيرالية) هى أولى ضحايا الحرب كما قال « فلامبان » ، وكان لزاماً على مفكرها الأحرار من أمثال « أراجون ، وإيلورا ، وكلود روى ، ويكاسو » وغيرهم من أن يفصلوا عنها ويعزلوا عودتهم إلى الاعتراف بالواقع الخارجى ، والاشتراك فى حرب المقاومة ، والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة ، والالتزام الواعى بقضايا العصر .

وهكذا عاد الفن التجريدى .. « فن بيكاسو ، ويراك » ، كما عاد الفكر الوجودى « فكر سارتر ، وكامى » ، عادا ليحتلا مكانهما الحقيقى وسط حماس الجمهور وتقديره ، فإن روح الثورة القوية فى الفن التجريدى والفكر الوجودى لما أقدر تعبيراً عن روح العصر ، وأكثر تحملاً لشعوب العالم من هروب (السيرالية) إلى أرض الأحلام فى دنيا من صنع الخيال .

الصرخة السابعة

« أنثريه مالرو »

سارق النار ... وعاشق الآثار

« إن الالتقاء ببعض الأفكار ، يكون حاضراً أحياناً
حضور الكائنات ، ولقد التقيت في مصر بتلك
الأفكار التي ظلت أعواماً طويلة تنتظم تفكيري
عن الفن والفكرة الأولى ولدت من أبي الهول »
« أنثريه مالرو »

« لا يظهر الإنسان عظلمته حين يلمس طرفاً واحداً ، بل حين يلمس الطرفين معاً في آن
واحد ، ويشغل كل ما يقع بينهما من فراغ » .
لو أن هذه العبارة التي قالها الفيلسوف الفرنسي الشهير « بليز بسكال » ، منذ ثلاثة قرون ،
انطبقت على إنسان في عصرنا الحاضر ، لما كان ذلك الإنسان سوى الفيلسوف والروائي والفنان
وللناضل الثوري .. « أنثريه مالرو » ، الذي فقدته الثقافة الفرنسية العالمية الإنسانية ، في
مثل الشهر الذي ولد فيه منذ ثلاثة أرباع قرن من الزمان (٣ نوفمبر ١٩٠١) عاشها بالطول
والعرض والعمق ، أحس الحياة فعاش فيها ، وأحس الموت فعبث عنه بل وعاش فيه ، ولكنه
كان أروع من غيره ، لأنه استطاع أكثر من غيره أن يجعل من الإنسان المخلوق الفاني ، ذلك
الفنان الخالق الخالد ، الذي يحاول باستمرار أن يطو على ذاته ، وأن يتصر على الكون ، وأن
يقبض على المطلق ، يجمع يديه ، فإذا كان من شأن الفن أن يقلنا من عالم القضاء والقدر ،
إلى عالم الوعي والحرية ، وهذا معناه أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق عن طريق
(الإبداع الفني) ، فعند « أنثريه مالرو » أن ذلك الطابع الإنساني الخالد ، هو المظهر الأوحده
لعظمة الإنسان !

إنجيل الفن وإنجيل الثورة :

أجل .. لقد عرف ذلك الكائن الغافى الذى أدرك تمام الإدراك ، أنه لا محالة ذائق الموت ، كيف يستزع من الغمام أغنية الكواكب ، وكيف يعهد بتلك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، عساها أن تتردد على مر العصور ، وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها كما قال « أندريه مالرو » : « ستظل تهتر في حركاتها الخالدة اهتزازة من يشعر بكل ما فى كلمة (الإنسان) من قوة وعظمة وشرف » ١ .

حقاً لقد استطاع « أندريه مالرو » الذى طلما نادى طوال حياته بإنجيل الثورة ، أن يبتدى أخيراً إلى إنسانية أعمق فى إنجيل الفن ، وأن يصرخ بأعلى صوته : « حيثما وُجد فن ، فلا بد من أن يكون ثمة إنسان متحرر ومتنصر » ..

ورحلة حياة « أندريه مالرو » طوال ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، هى رحلة كتابة هذين الإنجيلين ... إنجيل الثورة وإنجيل الفن ، فهو بحق الكاتب الذى لم يفصل أبداً بين الفكر والعمل ، بين الفن والتجربة ، بين الوجود والفعل ، فكانت كتاباته مطابقة لحياته ، وصدى مباشراً لإحساسه بهذه الحياة ، ولقد انعكست تجاربه وتجارب عصره فيها ألف من روايات ، وفيها كتب من مذكرات ، بل ولا مذكرات ..

غير أن عظمة كتابات « أندريه مالرو » هى أنها استطاعت أن تبين لنا ، كيف أن كل خالق فنى ، ليس مجرد صدى لما يراه أولاً يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة يعلو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بظروف هذا العصر .

وعلى ذلك وجدنا « أندريه مالرو » لا يستطيع أن يحكم على الإنسان ، دون أن يعلو على الإنسان ، فكان أن حفلت كتاباته بطائفة عجيبة من الأوثان .. وثن الموت ، وثن الحرب ، وثن الثورة ، وثن التاريخ ، ثم أخيراً .. وثن الفن ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن ظل « أندريه مالرو » ، خلال تطوره الروحى المستمر ، من أشد المعجبين بالفيلسوف الألماني الشهير « نيتشة » ، فقد وجد فى ذلك « الإنسان الأعلى » الذى نادى به نيتشة أكبر غاية يمكن أن يعمل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإلقاء بها تحت أقدام هذا « الإنسان الأعلى » .

غير أن إيمان « أندريه مالرو » بالإنسان الأعلى ، لا يعنى تجاهله لنقطة الانطلاق الأساسية

في كل تفكيره ، ألا وهي الإنسان الواقعي الحي ، ذلك الإنسان الذي عرفه حق المعرفة ، وخاض من أجله المعارك العنيفة الضارية ، وظل يدافع عن كرامته ، ويزود عن حريته . فالقضية الأولى التي أخذ « أندريه مالرو » على عاتقه الدفاع عنها ، إنما هي قضية الكرامة البشرية ، وإذا كانت هذه القضية قد اتخذت على يديه طابع المأساة (الميثافيزيقية) ، حيث أدت به إلى تأمل واقعة (الموت) التي نجى فتحيلاً الحياة إلى (قدر) محض ، فقد عرف « أندريه مالرو » كيف يجد في (الموت) أكبر دليل على عبث الحياة .. وهذا ما عبر عنه في رواية (الطريق الملكي) بقوله :

« إن ما يرين على كاهلي ، إن صبح هذا التعبير ، إنما هو موقف كإنسان ، أعنى أن تدب في أوصالي الشيخوخة ، وأن ينمو في داخلي كالسرطان ، ذلك الشيء الفظيع الذي يسمونه بالزمان ، دون أن يكون في وسعي استرجاع أى شيء مما كان » .

غير أن إحساس « أندريه مالرو » بعث المصير البشري ، هو الذي ولد في نفسه ذلك الشعور الحاد بضرورة العمل على تحرير الإنسان ، فراح يعلن أن الإنسان قد تحرر من كل (غائية) ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غايته في ذاته ، في دخيلة نفسه ، دون أن يخضع نفسه لغاية خارجية ، ودون أن يربط ذاته بأى نموذج سابق ، وهكذا أصبح انعدام كل (غائية) في الحياة ، بمثابة الشرط الضروري للعقل ، وهكذا راح « أندريه مالرو » يقذف بنفسه إلى المعركة ، واثقاً من أن الإنسان يستطيع كل شيء ، لأنه هو نفسه ليس بشيء ! . وإذا كان « أندريه مالرو » قد قال عن صديقه الأكبر « شارل دييجول » ، إن « شارل » قد صاغته الحياة ، أما « دييجول » فقد صاغه القدر أو المصير ، ففي وسعنا أن نقول عن هذا الكلام ، إنه صحيح كل الصحة ، تماماً كما صاغت الحياة « أندريه » ، والعبقرية « مالرو » !

قيمتان : الحرية والإرادة :

ويكفى أن نشير إلى الثورات الكبرى التي شارك فيها « أندريه مالرو » ، والحروب المريرة التي خاضها ، والقضايا الإنسانية التي دافع عنها ، والمناصب الخطيرة التي تولاها ، واستنكاره لكل معاني العنف والطغيان ، وكل ما من شأنه أن يؤدي إلى موت الإنسان ، لنترك على الفور كيف ربط بين السياسة والأخلاق ، محاولاً أن يعيد السياسة مرة أخرى إلى حرمة القيم والمبادئ والمثل العليا . وكيف جمع في رواياته باستمرار بين طرفين من الشخصيات .. من يريدون

استعباد الإنسان ، وإذلال الإنسان ، ومن يريدون كرامة الإنسان ، وشرف الإنسان ، لأكرامة الإنسان وشرف الإنسان داخل المجتمع الإنساني فحسب ، بل كرامة الإنسان وشرف الإنسان أمام المجهول ، وأمام مصيره ، وأمام القوى الرهيبة التي تتحكم في هذا العالم . والواقع أن «أندريه مالرو» لم يستطع أن يتخلص من تلك (الأسطورة الثورية) التي سيطرت على خياله الشاب ، والتي زودته بتلك الخبرة الثورية التي مكنته من الوقوف على الكثير من النماذج البشرية الرائعة ، فاستطاع أن يظهرنا على الكثير من ضروب البطولة ، وأن يضع أمام أعيننا في لوحات غنائية مدحشة ، عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية المفعمة بحب الحرية ، والرغبة في الدفاع عن الكرامة البشرية ..

ومن هنا ، فإن تمجيد «أندريه مالرو» للثورة ، لم ينحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل مؤمناً كل الإيمان ، بأنه مها كان من ضمة الإنسان ، فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وسيلة من الوسائل ، لغاية من الغايات .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل : العدل ، والأمل ، والعظمة . والنبل ، والشجاعة ، فضلاً عن عبارات مثل : شرف الإنسان ، وكرامة الإنسان ، تخرج من فم «أندريه مالرو» لتسيل على قلعه ، وتبشر بخلاص إنساني من نوع جديد .

حتى الحرب التي اشترك فيها كالوكان هو الذي أعلنها ، كان يخوضها على مضض ، لكراهيته للحرب ، تلك الكراهية الشديدة ، ولكن إذا كانت الحرب هي قدر الإنسان ، وإذا لم يكن منها بد لصيانة الإنسان ، فما هو «أندريه مالرو» بصرخ هاتفاً : «فليكن النصر حليف من يسلخون الحرب وهم لا يحبونها» ..

وهذا معناه أن الأمل وليد الألم ، ووليد الشجاعة في مواجهة القدر ، وعلى الإنسان أن يدرك أن كفاح الشر ، ومقاومة القهر ، هما الضمان الوحيد لشرف الإنسان وكرامة الإنسان .. ومن هنا نظر «أندريه مالرو» إلى (الحرية) و(الإرادة) على أنها القيمتان الرئيسيتان في حياة الإنسان ، حرية ضرورية للإبداع ، وإرادة لا غنى عنها لإنجاز الفعل . وانطلاقاً من هاتين القيمتين عاش «أندريه مالرو» كل ماعاشه من تجارب كثيرة وخطيرة ، استطاع فيما بعد أن يحولها إلى إبداع فني ، أليس من الصعوبة بمكان أن تفصل بين حياة هذا الإنسان وبين شخصيات مثل «جارين» بطل رواية (الغزاة) ، «ويبركن» بطل رواية (الطريق للملكي) ، «وجيسور» بطل رواية (قدر الإنسان) «ومانويل» بطل رواية (الأمل) ، «وكاستر» بطل

رواية (عصر الاحتقار) « وفنسان برجييه » بطل رواية (أشجار الجوز في التنبورج) .. وغيرهم من الأبطال الذين ساروا في طريق الأمانة والعذاب إلى أقصى مداه ؟ ..
 أجل إن « أندريه مالرو » لم يلبث أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تملكها الثورة إنما هي قوة الأمل ، لا قوة الكراهية ، ومن هنا بدت له الثورة بمثابة حلم أكبر ، يبشر بقدرته الإنسان على الصراع ضد القدر ، وينبئ بإمكانية الوصول إلى امتلاك المطلق ..
 وسرعان ما راح « أندريه مالرو » يسائل التاريخ عن معنى الحياة البشرية ، محاولا استجلاء سر ذلك الوجود الإنساني الذي زاده إحساساً بالعلم ، منذ أن فقد إيمانه بالآلهة ، ووجد نفسه وحيداً قد خلى بينه وبين مصيره . ولم يستطع « أندريه مالرو » أن يقنع بالعلم كفاية روحية نهائية ، ولم يكن في وسعه أيضاً أن يجعل من عبادة الخيال هدفاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كإنسان حر ، يعلم أنه لا محالة ذائق الموت ..

فكره هو قدره :

حقاً إنه لا مناص من الكلام عن حياة « أندريه مالرو » قبل الكلام عن أدبه وفنه وفكره ، لا لأن حياته منعكسة على أدبه وفنه وفكره ، فثل هذا يمكن أن يقال في عديد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، يمكن أن يقال في أديب مثل « جان أنوى » ، وفنان مثل « جان كوكتو » ومفكر مثل « جان بول سارتر » ، ولكن لأن أدب « مالرو » ، وفن « مالرو » ، وفكر « مالرو » ، يكون نسيجاً واحداً مع حياته ، بحيث نجد أن حياته هي حياة أدبه وفنه وفكره ..
 وبحيث نراه في كل ما كتب سواء أكان رواية أم مذكرات أم تاريخاً للفن ، يحيل الأحداث التي يتعرض لها إلى تاريخ ، أو بالأحرى إلى أسطورة ، بما في ذلك شخصيته نفسها . فالفعل عنده هو قول مادي ، كما أن القول عنده هو فعل أدبي ، وهذا ما جعل من « أندريه مالرو » أسطورة بين كتاب هذا العصر ، بل أسطورة بين كتاب كل العصور .

وهكذا جاءت كل رواية من روايات « أندريه مالرو » وليدة تجربة ، كما كان كل كتاب من كتبه ، ريبب معاناة ، فكتابة الأول (أقمار من ورق) ١٩٢١ الذي ألفه وهو بعد في العشرين ، جاء بعد التحاقه بمدرسة اللغات الشرقية ، وتخصصه في اللغة (السنسكريتية) ، وكان بمثابة أولى محاولاته لتخطي الفجوة التقليدية التي تفصل بين القول والفعل ، والتي تجعل من القول فعلاً ، وفعلاً يؤدي إلى التغيير في الواقع الحى . وروايته (غواية الغرب) ١٩٢٦

جاءت بعد اتصاله في بعثته الأثرية في كمبوديا ، بالثوار الأنامين والصينيين ، واشترآكه في تأسيس حركة (أنام الفتاة) . وروايته (الملكمة العجيبة) ١٩٢٨ جاءت بعد انتقاله إلى الصين ، واشترآكه في نشاط (الكومنتاج) ، عندما كان (الكومنتاج) جبهة من القوميين والديمقراطيين والشيوعيين لتحرير الصين ، وبعد انفصاله عن (الكومنتاج) ، وعودته إلى فرنسا ، كتب ثلاثيته الآسيوية الشهيرة ، وهي (الغزاة) ١٩٢٨ ثم (الطريق الملكي) ١٩٣٠ ثم رواية (قدر الإنسان) ١٩٣٣ التي حصل بها على جائزة (جونكور الفرنسية) ، واعتبرها النقاد أعظم رواياته على الإطلاق ، بل لقد أجمعوا على أنها مفخرة للرواية الفرنسية ، ومن أعظم الروايات التي أنتجها الأدب الفرنسى المعاصر..

أما روايته (زمن الاحتقار) ١٩٣٤ فقد كتبها بعد اختياره رئيساً للجنة العالمية لمناهضة الفاشية ، وكان «هتلر» قد استولى على مقاليد الحكم في ألمانيا ، وفتح مصسكرات الاعتقالات النازية ، وسافر «أندريه مالرو» إلى برلين بصحبة الأديب الفرنسى الكبير «أندريه جيد» ، للدفاع عن المتهمين بتدبير حريق البرلمان الألمانى (الريشتاج) وهي التهمة التي كان قد لفقها لهم «هتلر» . وراح «أندريه مالرو» في هذه الرواية يصف بشاعة التعذيب في هذه المصسكرات ، ويدعو لحركة مقاومة النازية ، ويصرخ في وجه العالم : «إن الحوار بين الإنسان والتعذيب ، أبشع من الحوار بين الإنسان والموت» .

وكانت رواية (زمن الاحتقار) من الأعمال الأدبية التي تنبأت بسقوط الفاشية ، كمذهب يتنافى مع الحياة الكريمة للإنسان ، وعلى الرغم مما فيها من مضمون ثورى إلا أن الرواية لم تلجأ إلى الخطابة أو الدعاية ، بل اعتمدت أساساً على الأدوات الفنية للرواى ، مثل تجسيد الشخصيات ، وإدارة الحوار ، وتشكيل اللوحات الخلفية ، وخلق الجو الملائم ، وتأكيد الحكمة الروائية .

أما روايته (الأمل) ١٩٣٧ فقد كتبها بعد نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ وتطوعه على رأس المثقفين الأوربيين للدفاع عن الجمهورية الأسبانية ، وتنظيمه فرقة الطيران الأولية التي تطوعت لمقاومة الفاشيست الأسبان . ولقد دفعه إيمانه بعلم الفصل بين القول والفعل ، إلى الاشتراك في معارك عديدة ، جرح فيها أكثر من مرة ، فجمعت رواية (الأمل) قطعة فنية حية من ألسنة البركان ، تدور حول ثورة الفلاحين الأسبان ، وتطلعهم إلى الكرامة الإنسانية ، بعيداً عن كل أساليب القهر والإذلال ، وذلك كله ، مصداقاً لإيمان

« أندريه مالرو » بأن الثورة لا يكتمل معناها ، إلا إذا اتخذت لها أساساً من الكرامة الإنسانية . وإلا إذا عملت على تحرير الإنسان من كل ما هو غير إنساني ، وأى أدب لا يسعى إلى نصرة الإنسان ، لا يمكن بالتالى أن يعيش في وجدان الإنسان ، وهذا ما عر عنه أحد أبطال هذه الرواية بقوله : « لا توجد خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط ، هى أن نتصر ! » .

ثم جاءت روايته الكبرى (أشجار الجوز في التنوير) وهى الجزء الأول من ثلاثية روايته بعنوان (صراع مع الملائكة) لم يتمها « أندريه مالرو » ، عن الحرب العالمية الثانية ، التى جند فيها ، وجرح ، ووقع فى أسر الألمان ، ثم تمكن من الحرب والاشتراك فى المقاومة السرية ، ثم قيادة فرقة (الإلزام واللورين) ، التى أدمجت فى الجيش الفرنسى الأول ، حيث تعرف الكولونيل « أندريه مالرو » على الجنرال « شارل ديغول » الذى اختاره وزيراً للاستعلامات فى الحكومة المؤقتة التى تولى رياستها بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٥ ، ثم سكرتيراً للدعاية فى حزب « تجمع الشعب الفرنسى » الذى أسسه « ديغول » عام ١٩٤٧ ، إلى أن اعتزل « أندريه مالرو » السياسة . وتفرغ للكتابة عن الفن ، إيماناً منه بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان ، وأنه إذا كانت دائرة القدر والمصير التى حكم على الإنسان ألا يتجاوزها أو يتخطى حدودها ، دائرة حتمية لا مفر منها ولا فكاك ، فإنها إنما تعنى فى ذات الوقت ، أن يتسلح الإنسان بالوعى بحثاً عن حريته ، فإذا لم تتحقق حريته على النحو الذى يرضاه ، فيكفيه شرف المحاولة . وعند « أندريه مالرو » أن الفن يساعد الإنسان فى بحثه عن حريته ، خاصة إذا كان سلاحاً فعالاً فى تعميق وعى الإنسان سواء بحريته أو بمصيره ، وحياة « أندريه مالرو » نفسها لم تكن إلا مواجهة للمصير بحثاً عن الحرية .

الثورة فكر وفن :

ولكن ، هل معنى هذا أن روايات « أندريه مالرو » أحداث ومخاطرات ، تشيد بمعنى الكفاح ، وتؤكد على قيمة الحرية ، وتدعو إلى الخلق إلى الثورة ، وذلك كله على حساب جناحى الطائر الروائى ، الذين لا يستطيع بدونها أن يخلق فى الفضاء ، وأعنى بها الفكر والفن ؟ ..

كلا فى الواقع فإن إيمان « أندريه مالرو » بأن الفعل لا يتفصل عن الفكر ، وأن التطبيق

لا يختلف عن النظرية ، هيأت أن يقضى على جناحى الثورة ، من فكر وفن . وما أسرار أن نلاحظ في حركة شخصياته الروائية ، ذلك الحوار القائم بين الفكر والفن ، فهي شخصيات فكرها هوفنها ، وفنها لا يمكن فصله عما يحتويه من فكر ، فلا ضرورة على الإطلاق ، كما يقول «أندريه مالرو» ، لأن تجمع شخصياته في هدوء وطمأنينة ، وتناقش المذاهب الفلسفية والتيارات الفكرية كما يحدث أحياناً في الروايات التي يكتبها الفلاسفة أمثال «سارتر ، وكامى ، وسيمون دى بوفوار» ، وإنما شخصيات «أندريه مالرو» تحارب وتناضل من أجل فكرة بعينها ، بحيث يستحيل الفصل فيما بين السلوك والتفكير .

والواقع أننا وسط كل مظاهر العنف والإرهاب التي تحيط بشخصيات «أندريه مالرو» ، نجدتها تأمل مواقفها كأفراد ، وتفكر في أوضاعها الطبقة كبشر ، بل ونجدتها تفلسف أخلاقيات الوجود الإنساني بوجه عام . وربما كانت القضية الاجتماعية التي شغلت فكر «أندريه مالرو» هي كيفية التوفيق بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع ، بين حرية الإنسان وقيود الحياة .

وعند «أندريه مالرو» أنه لا تناقض بين حرية الفرد وقيود المجتمع ، وإنما إيمان عميق بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعى في ذات الوقت ، فأحدهما لا يستطيع الاستغناء عن الآخر ، فلا فرد بدون المجموع ، ولا حرية بدون كيان ، وعلى الفنان العظيم أن يحرص في فنه على هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى .

ومن هنا كان أدب «أندريه مالرو» أدباً ملتزماً بقضايا عصره ، لأن الأدب عنده لا يلتزم بمبادئ سياسية عارضة ، أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، إنما يلتزم بقضايا الإنسان ومصير هذه القضايا على مر العصور ، ولذلك وجدناه يفرق بين الإلزام العقائدى والالتزام الفنى ، لأن الإلزام إنما يفرض من خارج الفنان ، في حين ينبع الالتزام من داخله ، والفنان لا ينتج فناً إنسانياً واعياً وناضحاً ، إلا إذا قاض ذلك البينويج الكامن في داخله من تلقاء نفسه ، ومن خلال تفاعله مع روح عصره .

هذا والصراع الدرامى في روايات «أندريه مالرو» ، ليس هو الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التي تحاول استعباد الإنسان وإذلاله ، وبين تلك التي تناضل من أجل شرف الإنسان وكرامته ، ولا يقف «أندريه مالرو» حائراً بين روح التفاؤل وروح التشاؤم ، ولا بين آفاق الأمل ونجوم اليأس ، ولكنه يعلو على كل هذه الاعتبارات

التقليدية لكي يرتبط بنظرة الفنان الموضوعى إلى الكون ، كوحدة حية متكاملة ، على الرغم مما تحتويه بداخلها من تناقضات .

فإذا كان الصراع هو قدر الإنسان ، فلا مناص من معالجته برؤية موضوعية دون التخلل بأحاسيسنا الشخصية المؤقتة ، التى لا تخرج عن دائرة التناول ، أو التشاؤم ، وكلها أحاسيس لن تودى بنا فى النهاية إلى إدراك المعنى الحقيقى الكامن وراء وجودنا فوق هذه الأرض ، وبين أرجاء هذا الكون .

وهذا معناه أن روايات «أندريه مالرو» ليست مجرد تسجيل تاريخى أو سياسى للثورات والأزمات والحروب ومعسكرات الاعتقال وغيرها من الملامح التى شكلت صورة أوروبا فى تلك الفترة المأساوية ، بل هى تجسيد رواى حى ، لمأساة الإنسان المقهور ، الذى يواجه عوامل قهره بالفعل ، بحثاً عن شرفه وكرامته ، واستشراقاً لحرية ومصيره .

وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن روايات «أندريه مالرو» ، لا يمكن تصنيفها ذلك التصنيف الأكاديمى ، الذى يصفها بالمثالية الرومانسية أو الواقعية النقدية ، أو الذى يطلع عليها صفة الثورية الإيجابية ، أو العدمية السلبية ، ذلك لأن أدب هذا الأديب ، شأنه شأن كل أدب عظيم ، يتأبى على التقييم المذهبى أو التصنيف الأكاديمى ، ويتعلق إلى اتفاق أرحب أفقاً وأبعد مدى .

ولعل أروع ما فى أدب «أندريه مالرو» أنه مزج الثورة بالفن ، ولم يجعل من الفن مجرد أداة تعبيرية عن الثورة ! .

إيمان فنان بلا إيمان :

واستثنافاً لسيرة «أندريه مالرو» الحياتية .. فنأ وفكرًا ، نقول إنه ما إن اعتزل السياسة وصرخ للفن ، حتى أصغر أروع كعبه فى هذا الميدان .. وكأنما قد وجد فى السلم الذى حل على العالم بعد انتهاء الحرب ، بشيراً يقرب حدوث حركة بعث حضارى ، توحد بين التراث الفنى للإنسانية كلها .

وهذا معناه أن «أندريه مالرو» ، بعد أن كان مهتماً بتحليل شتى المواقف البشرية الهامة كالحرية ، والكرامة ، والفعل ، واليأس ، والانتحار ، والقلق ، والعدم ، والموت والمصير ، راح يدافع عن بعض القيم الإنسانية الخالدة التى هى أدخل فى تراث الإنسان ، والتى بات

ينظر إليها على أنها فنون مقلدة . وكأنما يقول بأعل صوته : « لقد استطعت أن أقول لا ، لما كان يريد الحيوان في نفسى ، فأصبحت إنساناً كاملاً » .

ولم يلبث « أندريه مالرو » أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشقى الفنون التشكيلية التى عرفها العالم ، مستنكاً في هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصينى ، واطلاعه الحافل على أهم المراجع الأجنبية فى الفن وتاريخ الفن .

وكان من ثمار هذا كله ، مجلده الضخم فى (سيكولوجية الفن) وهو فى ثلاثة أجزاء هى : (المتحف الخيالى) ١٩٤٧ ، (الإبداع الفنى) ١٩٤٨ ، (نقد المطلق) ١٩٤٩ ، ثم عاد « أندريه مالرو » فجمع هذه الأجزاء الثلاثة فى مجلد واحد كبير ، ظهر فى عام ١٩٥١ بعنوان : (أصوات الصمت) ولم يلبث أن ألحق بهذا المجلد ، مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً بعنوان : (المتحف الخيالى للنحت العالمى) ١٩٥٢ - ١٩٥٤ ، وكل مجلد من هذه المجلدات الستة ، يحتوى على رسوم ولوحات لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعتبر عن أساليب فنية متباينة ، إلى أن أصدر كتابه (تحولات الآلهة) فى عام ١٩٥٧ .

وعلى الرغم من اختلاف النقاد فى الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التى قدمها لنا « أندريه مالرو » فى تاريخ الفن ، فإن الغالبية العظمى منهم ، قد ذهبت إلى الإعلاء من شأن كتابه المسمى (أصوات الصمت) حتى لقد كتبت أحدهم يقول :

« إن قيمة هذا الكتاب ، بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر ، قد لا تقل عن قيمة كتاب (أصل التراجيديات) «لنيتشه» ، أو كتاب (مستقبل العلم) «لرينان» بالنسبة إلى أبناء الجيل الماضى .. »

وإذا كان كتاب « أندريه مالرو » فى حقيقته كتاباً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب فى النقد أو فى تاريخ الفن ، فإن لهذا الكتاب قيمته العلمية الكبرى حتى بالنسبة إلى أهل النقد الفنى ، ومؤرخى الفن بوجه عام .

وعموماً فإن كتب « أندريه مالرو » فى الفن وفى تاريخ الفن ، هى الكتب التى جعلت منه بحق ، أحد ثلاثة عظماء فى فلسفة الفن فى عالمنا المعاصر ، وهم « هيربرت ريد » و«رينيه وبيج» ، و«أندريه مالرو» ..

والذى يعنينا من هذه الكتب جميعاً ، هو أن « أندريه مالرو » استطاع من خلالها أن يبين

لنا معالم الطريق الفني الذى سلكته البشرية ، ابتداءً من أقدم الحضارات الفنية فى عصور ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر . ولما كانت حضارتنا البشرية الراهنة هى الوريث الشرعى لشقى حضارات العالم البائدة ، فإننا نجد « أندريه مالرو » يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة ، فى بوتقة الإنتاج الفني للمعاصر .

وعلى الرغم من أن « أندريه مالرو » لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التى نشأ فى كنفها ، والأحوال الاقتصادية التى اقترنت بظهوره ، فإنه يرفض مع ذلك ، أن يعرف الفن بالاستناد إلى هذه الشروط ، فتمتد أن ماخلد كبريات الأعمال الفنية ، هو انتصارها على ظروفها ، واندماجها فى عالم إنسانى غير مشروط ، فليس المهم فى تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التى عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، وإنما المهم هو الوقوف على الطابع الإنسانى الذى جعل من كل فن : (أشودة يرددها التاريخ) . وعند « أندريه مالرو » أن علاقة العمل الفني بالجمال ، ليست هى التى جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً ، انبثق من أعماق موجود حر ، وذات خلاقية ، وكأن مبدع ، وحينما يقول « أندريه مالرو » : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » فإنما يعنى بهذا القول أن الفن فى جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعى والحرية .

وليس أدل على ذلك فى رأى « أندريه مالرو » من أن متحف الفن البشرى ، على اختلاف ألوانه وتعدد أساليبه ، إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقية ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، وإذا كنا لم نستطع فيما يقول « أندريه مالرو » ، أن نوجد أحلام الأحياء ، فقد استطعنا على الأقل ، أن نجتمع بين الموتي ١ .

بل نحن نشعر بإزاء الأعمال الفنية الكبرى ، أننا أمام أعمال بشرية أصيلة قد تحدث الموت ، وجاءت لتثقل علينا آلام الإنسان وآماله ، وهكذا نرى أنه إذا كان البعض قد ذهب إلى أن (الفن للفن) وذهب البعض الآخر إلى أن (الفن للمجتمع) ، وذهب البعض الأخير إلى أن (الفن لله) فقد جاء « أندريه مالرو » ليؤكد أن (الفن للإنسان) .

المذكرات .. واللامذكرات :

على أن « أندريه مالرو » سرعان ما عاد إلى العمل السياسى ، بعودة « ديمبول » إلى الحكم فى

عام ١٩٥٨ حيث عين وزيراً للاستعلامات ، ثم وزيراً للثقافة ، ومن خلال هذا المنصب الأخير ، استطاع «أندريه مالرو» أن ينشئ ما أصبح يعرف بقصور الثقافة ، تحقيقاً لفلسفته في تأميم الثقافة وتوزيعها بالكفاية والعدل على كافة أفراد الشعب ، وهى القصور التى لا تزال وستظل أبداً نجوماً لوامع فى سماءات الثقافة الفرنسية المعاصرة .

وبجروج «ديجول» من الحكم خرج «أندريه مالرو» من حلبة السياسة ، وعكف على كتابة آخر كتبه وأخطرها جميعاً ، وهو كتابه الضخم الذى سماه (اللامذكرات) ١٩٦٧ مع وعد بثلاثة مجلدات أخرى تنشر مع هذا الجزء الأول ، فى أربعة مجلدات كاملة ، ولكن بعد وفاته . ولقد قال «أندريه مالرو» عن هذا الكتاب : « إنه كتابي الأول منذ رواية الأمل » .. فإذا كانت رواية (الأمل) تلوح حول الحياة ، ومعنى الحياة ، وموقف الإنسان من هذه الحياة ، فإن الإنسان الذى نجمده فى هذه (اللامذكرات) هو ذلك الإنسان الذى يحاول أن يجيب على الأسئلة التى يضعها الموت فى مواجهة الحياة . وهذه الأسئلة هى التى تتردد كاللحن الجنائزى طوال صفحات هذا الكتاب ، حتى لقد قال أحد النقاد إن كلمة (الموت) ترد فيه أكثر من ألف مرة .

ورغم أن كان أهم ما فى هذه (اللامذكرات) هو وقوف «أندريه مالرو» على معنى السر الذى أرقه طويلاً وظل يبحث عنه كثيراً ، فالسرف عظمة (الإبداع الفنى) إنما يتجلى فيما ينطوى عليه من تقييم جليل ، وهو الذى جعل البشر يسعون جاهلين إلى إعادة خلق العالم ، فإن شيئاً لا يستحيل إلى حضرة حقيقة فيما وراء الموت ، إلا تلك الأشكال التى أعاد خلقها الفنانون على مر العصور .

إن كلمة فن كما يقول «أندريه مالرو» ، إنما توحى لكل منا على نحو ما (بكرم) الخاص ، ولا يكون هذا أكثر كراً ، ما لم يكن جزءاً من صميم كيانتنا ، وصميم ذاتنا ، فلا عبرة إذن بمفهوم للفن ، أبداً كان هذا المفهوم ، ولا عبرة من ثم بنقد فنى ، أبداً كان هذا النقد ، ما لم يستند هذا النقد أو ذلك المفهوم إلى خبرة عميقة بهذا العالم النوعى الخاص الذى نسميه عالم الفن .

ومعنى ذلك أننا وإن كنا نميز من حيث المنهج بين نقد فنى ، ونقد فنى آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ، ومفهوم آخر ، فإن ما يميزه نقد على نقد ، من حيث الطبقة ، وفن على فن من حيث المستوى ، إنما يعتمد على ثراء هذا (الكثر) ومدى تطلعه فى نفس

صاحبه . فإذا كان « القديس أوغسطين » يقول : « أحب ، ثم أفضل مايلدا لك » ففى وسعنا أن نقول مع « أنثريه مالرو » : « ليكن لك كثر عظيم ، ثم انقد بعد ذلك كاتشاء » ..
 من جوف هذا الكثر ، كتب « أنثريه مالرو » مذكراته تلك التى آثر أن يسميها (باللامذكرات) ، والتى ناقش فيها الحياة فى مواجهة الموت ، كما ناقش فى كتبه عن الفن ..
 الموت فى مواجهة الحياة ، وكان أول ماقاله « أنثريه مالرو » فى الصفحة الأولى من هذه (اللامذكرات) : « قد لا يكون تأمل الإنسان للحياة ، الحياة فى مواجهة الموت - إلا تعميقاً لاستغهامه ، لا أقصد أن يقع الإنسان قتيلًا ، فهذا ليس بسؤال أمام كل من قدر له أن يكون شجاعاً ، وهو قدر مألوف ، ولكننى أقصد الموت الذى يرف رفيفاً حول كل ما هو أقوى من الإنسان » ..

ثم يعود ويتكلم عن لغز الحياة ، ذلك اللغز الدفين ، الذى نعرفه ، ولا ندركه أو الذى نعيشه ولا نخياه ، والذى جعله يقول عنه ذات يوم : « إذا كانت الحياة لا تساوى شيئاً ، فإن شيئاً لا يساوى الحياة » . يتكلم عن هذا اللغز كلام العاشق الغريب ، فى مملكة كل من فيها غرباء ، فيقول :

« لقد لاقيت مراراً .. تارة متواضعة ، وتارة ناصعة ، تلك اللحظات التى يتبدى فيها لغز الحياة الأساسى لكل منا ، كما يتبدى لكل النساء تقريباً أمام وجه طفل ، ولكل الرجال تقريباً أمام وجه ميت ، وفى كل ما يجذبنا بمختلف أشكاله ، وفى كل ما رأيت يصارع ضد الإذلال ، بل فيك أنت يا عذوبة الحياة تساءل : ما الذى تفعله فوق الأرض . كانت الحياة ولا تزال ، شبيهة فى ذلك بالهة الديانات الغابرة ، تبدو لى أحياناً كأنها كلمات موسيقية مبهولة » .

عند تمثال أبى الهول :

وفى هذه (اللامذكرات) فى فصلها الثانى ، تحدث « أنثريه مالرو » عن مصر ، وعن حضارة مصر ، وهى الحضارة التى انبهر بها كل الانهار ، حتى لقد ذهب إلى أن الفكرة الأولى التى ظلت تشغله طوال حياته ، ولدت لديه من (أبى الهول) وهو عندما يصف تراث مصر الحضارى ، ذلك التراث للصنوع بأنامل الأجيال وللمزج بعصارات الفكر والحس والروح ، فإننا نراه وهو يودع الكلمة شيئاً يسمو على معناها الدارج ، ويرقى بها إلى لغة الآلهة . وهو عندما يصور انطباعاته لمشهد (أبى الهول) ، داخل الإسطار الذى صنعه الطبيعة فجاء

كل منها مكملاً للآخر ، أوجزاً من الآخر ، إنما يصور بالكلمة لوحة تصويرية غير محددة الأبعاد ، ويضع أمامنا نموذجاً فريداً للرؤية ، وأسلوباً رفيعاً للتعبير مع التراث . اسمه يقول :

« ربما لم تظهر قدرة بعض الأشكال على تأليه الفضاء ، في أى موقع بقوة أكبر مما هي في الحيز .. حيث تصدى بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة الالامحدود ، وإنه ليكن أن ننظر إليها من حيث لا ينبغي ، حتى تستمعى قراءتها ، وحتى لا يبدو (أبوالمول) إلامقبض سكين هائل ، فالصور الفوتوغرافية لم تستطع أن تنقل نبرتها ، لأنه من العسير تصويرها ساعة تجليها يكامل معناها .. ولكن عندما نرى الليل يسدل أستاره خلفها ، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق ، وتشخص أطلال (المعبد المخصوص) في المقدمة بتضاريسها ، وقد أظلمت ، تحتل جدران البشر بالشوامخ الأبدية في غمرة الشمس الغاربة » .

« إننا لا نرى ثوائم (أبي المول) الضخمة ، وفي أعلى ، يبرز الرأس بلا جسم معلقاً فوق فجاج جرداء صامتة ، وقد حلت الكتلة الصخرية مكان الرقبة ، وهو نفسه صخرة فرض عليها إنسان الحضارة الأولى صورته في اعتداد مهيب » .

« وفي ظل الهرم الأكبر تترقق أشعة الشمس الغاربة ، (أبوالمول) أشد ضخامة ، وعلى بعد ، يتجمهر الهرم الثاني للمنظور ، ويحفل من القناع الجنائزى الشامخ حارساً لأحولة نصبت في وجه لمحج الصحراء ، وفي وجه الدياجير ، إنها الساعة التي تلتق فيها أقدم الأشكال المحكومة بوشوشة الحرير ، التي تستجيب بها الصحراء ، لمخشعة الشرق شبه الأزلية ، الساعة التي تبعث فيها هذه الأشكال الحياة ، في المكان الذي شهد حديث الآلهة ، وتنظم حركة البروج التي تبدو كأنها لم تخرج من الليل إلا لتلوح حولها » .

« إن ثوائم الأبدى لينبع من الإنسان مع مايسيره أو يتجاهله ، فيبها قوتها ونبرتها ، قرأس (أبي المول) تتوأم مع الحجرة الجنائزية الصغيرة التي تسترها من الجنائن المخطط ، الذي كانت رسالتها أن تجتمع بالأبدية ! » .

وهكذا .. هكذا يفيض « أنثريه مالرو » في الرسم بالكلمات ، رسم صورة الأبدية وهي تهتز فوق ذبذبات الحاضر ، والخلود وهو يطل على أرضه الواقع ، إلى أن يقول في وصف حضارة مصر القديمة : « إننى لا أنتظر أن أجد هنا سوى الفن والموت » ..

لا فن بلا إنسان :

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية أو معنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من عظمة ذلك الإنسان ، وهو الذى قال عنه « أندريه مالرو » إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ، فإذا كان ثمة إنسان بلا فن ، فلا يمكن أن يكون ثمة فن بلا إنسان .

« فالرو » إذن يصل بفكرة الفن إلى مداها (الميتافيزيقى) ، الذى يجعل من الفن غاية تطلب لذاتها ، لأنها (آيتنا الأولى) ، إن لم تكن (آيتنا الوحيدة) على إنسانية الإنسان . وإذا كان « أندريه مالرو » قد أودع في مذكراته أولاً مذكراته ، الكثير والكثير جداً من رحلته الروحية والثورية من أجل شرف الإنسان ، ومن أجل كرامة الإنسان ، فعنده أن الإنسان قد تبوأ المكانة التى نعرفها في المذكرات ، منذ أن أصبحت اعترافات .. وأنه إذا كانت المذكرات التى كتبها « القديس أوغسطين » ليست اعترافات البتة ، لأنها تنتهى إلى رسالة في (الميتافيزيقا) ، كما أن أحداً لا يمكن أن يفكر في أن يطلق صفة الاعترافات على مذكرات « سان سيمون » ، التى يتحدث فيها عن نفسه ليثير الإعجاب ، فإن ماسماه « أندريه مالرو » (بالمذكرات) هو نوع من الاعترافات ، غير أنه إذا كانت (مذكرات) القرن العشرين ذات طبيعتين ، فهى من ناحية شهادة عن الأحداث مثل مذكرات «الجنرال ديغول» عن الحرب ، وأعمدة الحكمة السبعة «للوآنس» ، التى تؤرخ للسعى وراء هدف كبير ، وهى من ناحية أخرى الاستبطان ، الذى يراد به دراسة الإنسان ، والذى كان « أندريه جيد » آخر ممثليه المشهورين ، فإن مذكرات « أندريه مالرو » تحوى على الطبيعتين معاً ، الرؤية من الخارج ، والاستبطان من الداخل ، لذلك جاءت وكأنها قطعة حية لا من حياة صاحبها فحسب ، بل ومن حياة العصر .

أجل إنه إذا كانت الثورة هى قدر الإنسان ، من أجل استرداد حياته ، فالفن كذلك قدر الإنسان من أجل استعادة إنسانيته . ومن إنجيل الثورة إلى إنجيل الفن ، كانت رحلة حياة « أندريه مالرو » ، رحلة العناء والمعاناة ، رحلة الكرامة والشرف ، رحلة الحرية والضمير ، رحلة الإنسان ، إلى غير ما غاية سوى الإنسان ، ولا محطة للإنسان في نظره إلا حيث يوارى في قبره ، فالقبر هو المحطة الأخيرة التى ليس بعدها غاية أو نهاية .

ولعل أقرب صورة لعالم «أندريه مالرو» ، هي صورة الإنسان (السيزيفي) ، أو إنسان (سيزيف) ، الذي يرفع صخرته باختياره إلى أعلى الجبل ، باختياره هو وليس بقدر من «زيوس» كبير الآلهة ، باختياره هو وعلى الرغم من إرادة «زيوس» كبير الآلهة .
هذا على الرغم مما يردده «أندريه مالرو» عن ذلك الإنسان ، من أنه مجرد صوت من أصوات الأرض !

فوق سطح هذه الأرض ، كتب «أندريه مالرو» كل رواياته ، تلك التي أعلن فيها أن «الغرد هو شرف الإنسان» . والتي كان يستطيع من خلالها قبل «سارتر» ، وكامي» أن يعلن عن ميلاد أدب جديد ، هو الأدب الوجودي ، ولكنه لم يحاول أبداً أن يتمذهب أو أن يضع نفسه داخل أطر فلسفية بعينها ، أو قوالب أدبية بالذات . لذلك لم تعد المشكلة الحقيقية التي يعانها الكاتب المعاصر في رأيه هي (مشكلة الالتزام) بقدر ما أصبحت هي طريقة التعبير عن هذا الالتزام .

والحقيقة أخيراً أننا إذا حاولنا أن نحدد السلالة الأدبية التي ينحدر منها «أندريه مالرو» ، لما وجدناه ينحدر من تلك السلالة التي انحدر منها «بلزاك» ، وامستدال ، وفكتور هوجو» ، بل هو والحق يقال سلالة «شيكسبيرية» ، ويسكالية ، ودستوفيسكية» أصيلة ، فهو لا يصور المجتمع ، ولا يصور أفراداً ، بل لا يصور نفسه ، وإنما هو يصور القدر الإنساني ، أو بالأحرى إنه يرثيه ويجمده في وقت واحد . إنه شهادة على عصره ، وعلى كل العصور .

الصرخة الثامنة

«أرنست همنجواي»

في نهايتى بدايتى ، وفي فتاتى حياتى ..

«إن مقياس التزام الكاتب بالصدق ، يجب أن
يكون عالياً ، إلى حد أن يتج ابتكاره الناشئ عن
تجربته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعى» .
«أرنست همنجواي»

نهاية متوقعة تلك القى انتهى إليها الكاتب الروائى «أرنست همنجواي» فليس بعيداً
ولا مستبعداً على رجل قضى حياته يتعرض للموت وينجو منه ، أن يلقى مصرعه بيده ،
ولو كان ذلك على سبيل الخطأ وبمحض المصادفة .

فللستعرض لحياة «همنجواي» ، يكاد يحيد أن الأحداث الملمعة فى حياته لم تكن أحداثاً
أدبية فحسب ، بل كانت كذلك أحداثاً وجودية ، ترتبط بصميم وجوده ، وماعرض له من
مهالك ، وتعرض له من أخطار . فقد اشترك فى الحرب العالمية الأولى ضابطاً فخرياً فى
الصليب الأحمر ، ينقل الجرحى ويوزع الحلوى على الجنود ، حتى انتهت الحرب فعاد إلى
بلاده ، يحمل حلتة العسكرية ذات القلوب ، ولا يكاد يوجد فى جسده موضع إلاويه
إصابة .

ثم عاد واشترك فى الحرب العالمية الثانية ، فقفى عامين يحوب البحار ويقوم بعمليات
انتحارية تستهدف تحطيم غواصات العدو ، حتى خرج من الحرب وقد أصيب رأسه ، بحيث لم
يكذ يوجد فيه موضع إلاويه جرح ، أما فى أوقات السلم فقد تعرض لثلاث حوادث سيارة
خطيرة كما تعرض لحادثتى طيران فى خلال يومين أصيب فيها بجروح فى ركبته ، ورضوض فى

رأسه ، وهو يتذكر أنه قبل عيد ميلاده التاسع عشر بأسبوعين ، حدث انفجار أصيب فيه بجرح بالغ ، حتى كادت دراسته في كتاب الكون تنتهى قبل أن تبدأ ..
يقول « همنجواى » عن نفسه : « وسيموت هذا الرجل ألف مئة قبل ميتته الحقيقية ، ولن يشفى تماماً من جراحه ، مادام « همنجواى » حياً يسجل مغامراته » .
وكأنما أثر « همنجواى » أن يكون مصرعه بيده ، بعدما صارع الموت وتحداه ..

الكون في حالة طوارئ :

ولم تقتصر مشاهد الحرب ، وآلام الجرح ، ورؤى الموت على الحياة التى عاشها « همنجواى » ، بل امتدت إلى أدبه ، وأصبحت منلخاً طبيعياً في رواياته ، فالحياة حرب ، والبطل جريح ، والنهاية إن لم تكن الموت فلا أقل من أن تكون الأحلام التى تطوف بالنائم عندما يفكر في الموت .. هكذا كان « نك آدمز » جريحاً في مجموعة قصصه (في عصرنا) ، كما كان « جاك بارنس » جريحاً في رواية (والشمس تشرق ثانية) ، وكان « فردريك هنرى » كذلك في رواية (وداعاً للسلاح) و « روبرت جوردان » في رواية (لمن تدق الأجراس) و « سانت يعقوب » في رواية (العجوز والبحر) ، بل كل هؤلاء البطل كان جريحاً بالمعنيين ، الحقيقي والمجازى .. لأن بطل « همنجواى » هو « همنجواى » نفسه ..

وهكذا استطاع « همنجواى » الرجل أن يسلم على « همنجواى » البطل ، لينتج لنا « همنجواى » ذلك الأديب الكبير الذى عبر عن عصرنا بعمق واتساع ، عندما تصور العالم على أنه ميدان قتال سواء بالمعنى الحقيقى للكلمة بما فيها من معارك وأسلحة وجيوش ، أو بالمعنى المجازى الذى يعنى العنف ، والتوتر ، والصراع ، وعندما صور الناس في عصرنا كما لو كانوا في حالة طوارئ . فأفكارهم لزجة ، وأخلاقهم نفعية ، ومتعمه لا ترتفع إلى ما فوق الحواس ، وما يقعون فيه من حب ، لا يستغرق أكثر من وقت الإجازة ..

ذلك الجيل الضائع :

والبطل في هذا العالم هو الذى يسير بمقتضى القانون الأخلاقى الذى يمثل فضائل الجندى في أيام الحرب ، وهى فضائل تتمثل في الشرف والتحمل والشجاعة ، وتتكشف في الصراع ، والصراع عند « همنجواى » يسير حسب قواعد الألعاب الرياضية ، ويصور بمنظر الصيد ،

ومصارعة الثيران . ويفضل «منجوى» أن يصوره بمصارعة الثيران . حيث يكون الألقى أوسع . والرمز أدل . وحياة البطل معرضة للموت . إذا هو لم يعرف هذه القواعد من ناحية . ولم يكن حسن التصرف من ناحية أخرى .

فالعالم عند «منجوى» باطل . ولكنه موجود . والحياة معركة خاسرة ولكن على البطل أن يحسن التصرف عندما يشرف على الهلاك . وتلك كانت (المقولة الأدبية) التي اتخذها «منجوى» ركيزة محورية تدور عليها أحداث قصصه ورواياته . كما كانت استجابة واعية لدعوة الناقدة الأميركية الشهيرة «جرترود شتاين» من أن الأدب يجب أن ينبع من التجربة المباشرة . وأن يصفها في الحال . وأن على الكاتب أن يرى ما يريد وصفه . لا أن يصف ما يراه .

«جرترود شتاين» هي التي أطلقت على «منجوى» وزفاته ، ممن هجروا أوطانهم ليجمعوا الحياة في باريس . اسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذي كان يضم إلى جانب «منجوى» كلا من «جون دوس بلسوس» و«مالكولم كولي» و«أرشيبالد ماكليس» و«فورد مادوكس فورد» و«سكوت فيتزجيرالد» فضلا عن «أزرا باوند» و«جيمس جويس» و«ت. س. اليوت» .

وكان ذلك في العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت السمة المميزة لباريس في تلك الفترة بالذات ، أنها المدينة العلية التي نحوى في داخلها كل الاتجاهات المتعارضة ، والتيارات المتناقضة ، سواء في الفنون أو في الآداب . وكان الأدباء والفنانون يهرعون إليها من كل مكان ، بل ويعيشون فيها حتى النخاع ، كي يتشربوا روح الفن المتعددة الظلال والألوان .

ولقد تركت هذه التجربة الباريسية بصماتها واضحة على فن «منجوى» الروائي ، إذ نجد أن مضمون رواياته الرئيسية ، يدور حول الحياة بعيداً عن أميركا مسقط رأسه ، وكل أبطاله كانوا أميركيين في مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ، كما هو ممثل في أوروبا العتيقة ، وفي باريس .. مدينة النور .

وهذا معناه أن الإحساس بالمكان والإحساس بالحقيقة أمران لم يكن عنهما غنى في فن «منجوى» ، ولكن التوحيد بين المتباعدات ، وإيجاد التعاون بينها في الرزم بالكلمات ، لا يتم إلا من خلال الإحساس بالمشهد ، ولقد كان «منجوى» ، وهو يطوف في الأفكار

ذات اللسان اللاتيني ، ويشهد الجماهير من مائدة في مقهى ، إلى مقعد في مسرح ، ليذكرنا بالمراقب في قصيدة « براونج » الشهيرة : (كيف يحدها الإنسان المعاصر؟) .

إنه يتحسس نيفات قلب الكون ..

ويقف منه وجهاً لوجه غير هباب ..

و ذات يوم في عام ١٩٢٥ كتب « ألفرد هاركرت » إلى « لويس برومفيلد » ، يقول : « إن أول رواية « لمنجواي » ، قد تيز أرجاء البلاد » ، ولم تحض على هذه العبارة أكثر من ستة ولحدة ، حتى صدقت الرؤيا ، وأفاق « منجواي » صباح يوم من أيام الخريف بباريس ، ليرى أن الشمس أيضاً قد أشرقت ..

وأحدثت الرواية ما أحدثت من ضجة وضجيج ، ونالت ما نالت من تقدير النقاد والجمهور ، وعادت على « منجواي » بماعادت عليه من الشهرة والنجاح ، وكأنما أعادت إلى الأذهان والأمم ، عبارة الكاتب الروائي الشهير « سكوت فيتزجيرالد » ، التي قال فيها عن « منجواي » : « في هذا أنيكنم نياً كاتب شاب اسمه « أرنست منجواي » ، يعيش في باريس .. وهو ذو مستقبل لامع ، لن أذكر جهنماً في البحث عنه ، فإنه الجوهر الذي انتفى عنه الزيف » .

أجل إنه الجليل الرائع ، وليس الجليل الضائع .. » .

الشعر والحقيقة :

حين كتب « جوته » ترجمة حياته سماها (الشعر والحقيقة) فلو أننا جعلنا الفكرة الأولى هي الثانية في هذا العنوان ، كما يقول الناقد الأميركي « كارلوس بيكر » لا تطبق العنوان تماماً على حياة « منجواي » ..

والواقع أننا نجد « منجواي » ، وقد أسلم ذاته منذ البداية ، للحقيقة ، أي لنقل الأشياء . كما هي وكما كانت ، نقلاً دقيقاً يكاد يكون حرفياً . ونحت السطح في كل آثاره ، يكن الشعر ، أي ذلك الطلاء الرمزي الذي يمنح رواياته عمقاً وحيوية ، ويكسيها الوهج والضيء . وإذا كانت كتب تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وقد درجت على وصف « منجواي » (بشيخ الطيبين) ، فهذا وصف لا يبلغ نصف الحقيقة ، لأنه يغفل ما يقع تحت السطح الخارجي في قصصه ورواياته ، أما أن « منجواي » يحقق برسايله الفنية أموراً يعجز عن

تحقيقها أسلافه من الطبيعيين ، ومقلدوه من المحدثين ، فذلك شيء لا ينبغي عن الأبصار ، ولكن علينا أن نتذكر دائماً أن السرفى تفرد هذا ، هو تيار الشعر الذى يتغلغل فى كل آثاره ، ابتداءً من روايته (والشمس تشرق ثانية) وانتهاءً بروايته (العجوز والبحر) .

ومما يلخص رأى «همنجواى» المبكر ، الذى ظل يلتزمه بجانب واحد من وعيه الفنى لا يجوزاته كلها ، قول الفيلسوف «ألبرت شفيتر» فى فلسفة «جوته» الطبيعية : «لا معرفة صحيحة إلا المعرفة التى تضعف شيئاً إلى الطبيعة ، سواء عن طريق الفكر أو عن طريق الخيال ، وهى المعرفة التى لا تعترف بصحة شيء سوى ما جاء عن طريق بحث برىء من التحيز ، خال من التسليم ، وعن عزم وثيق خالص للعثور على الحقيقة ، وعن تأمل يتغلغل فى قلب الطبيعة» .

وما قاله الفيلسوف «شفيتر» إنما يلخص موقف «همنجواى» فنياً وأخلاقياً ، ولا يحتاج إلى شيء من التعديل إلا بأن نضيف إليه كما يقول «كارلوس بيكر» (الطبيعة الإنسانية) ذلك لأن «همنجواى» قلما عنى بالكون غير الإنسانى ، إلا بمقدار ما يعينه على توسيع فهمه فى مجال العقل الأيمهانى نفسه ، أما التأمل الذى يتغلغل فى قلب الطبيعة ، فإنه ينتهى لديه بتأمل يتغلغل فى قلب الإنسان ..

الفن أصلق من الواقع :

وهذا معناه أن ثمة عاملين يكفلان قوة البقاء لفن «همنجواى» ، أحدهما ، استجماع فنه للحقيقة ، والثانى ، استنثار الشعر وتوظيفه ، وليس الثانى بأقل شأنًا من الأول فكلاهما كجناحي الطائر ، لا بد له منهما معاً لكى يقوى على الطيران .

وقد نقول فى تعريف هذا الشعر إنه سيطرة الفنان على العلاقة بين الزمنى والخالد ، أو بين الزمن والخلود ، وهو يعبر عن هذه السيطرة باستخدام الرموز التخيلية ، وأكثر هذه الرموز مستمد عن طريق خياله من العالم المادى المنظور ، كالجبال والسهول ، والأنهار والأشجار ، والجو والفصول ، والبر والبحر ، وقد منح «همنجواى» هذه الصورة الطبيعية قوة عاطفية شعورية بفضل طريقة تمثله لها ، فهو يعلم مثل الشاعر الشهير «وردزورث» ، أن الأشياء الطبيعية لا تستمد تأثيرها من خصائص ذاتية فيها ، من ذواتها على الحقيقة ، وإنما من صفات تسبغها عليها عقول الذين يقفون على جوهر تلك الأشياء أو يتأثرون بها ، وإذن فالشعر

ينبتق من حيث يجب أن ينبتق ، من نفس الإنسان ، وهي توصل طاقاتها الإبداعية إلى صور العالم الخارجى .

على أن « منجوى » حرص فى ذات الوقت ، على أن ينقل الأشياء الطبيعية كماهى فى ذاتها ، بدقة وأمانة ويخلص وشرف ، ومن امتزاجها بالعاطفة والخيال جاءت تلك المظاهر الطبيعية رموزاً فى فنه ، فلم يقل حظها من الواقعية بل زاد ، لأنه منحها من القيم ضعفين أو ثلاثة أضعاف ..

ولقد عبر « منجوى » عن هذا بقوله : « إن مقياس التزام الكاتب بالصدق يجب أن يكون عالياً إلى حد أن يتج ابتكاره الناشئ عن تجربته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعى . » وقد نقول كما قال « كارلوس بيكر » : « إن الابتكار فى هذا المقام يعنى ذلك الشكل من المنطق الرمضى الذى يوازى المنطق العقل عند الفلاسفة ، خاصة وأن « منجوى » يدرك تمام الإدراك أن العلاقة بين الزمن والحلود ، لا يستطيع التعبير عنها بمصطلح عقل ، وإنما يمكن ذلك بمصطلح رمضى . وقد يستمد بعض الكتاب تلك الرموز من آداب سابقة ، أما « منجوى » فعادة ما يستمدّها من الطبيعة عن طريق الإدراك الحالى للتجربة الإنسانية ، فى أجواء طبيعية .

والواقع أن أفضل روايات « منجوى » ، هو ما استمد قوته وقدرته على البقاء من الربط بين الحقيقة الطبيعية ، وبين الرموز الشعرية المستمدة من الطبيعة ، وهذا الربط نفسه هو الذى جعلها « أصل » كتابة فى ميدان الرواية فى القرن العشرين .

والواقع كذلك ، أنه من خلال التواشج المتبادل بين الحقيقة الطبيعية وبين الشعر الطبيعى ، استطاع « منجوى » أن يوهنا كما قال أحد النقاد بأنه عثر على أدب لا علاقة له بالأدب ، على أدب لم يقسده الأدب ، ولم ينل منه شيئاً ، أجل .. لقد قبض « منجوى » على الواقعى بكتلتا يديه ، فوضع اليمنى على العقل ، ووضع اليسرى على القلب ! .

سحر الإيحاء وليس الإيحاء الساحر :

بعد التجربة والرمز ، يحىء البعد الثالث فى فن « منجوى » الروائى وهو الأسلوب ، فيمثل الذروة التى انتهى إليها الكاتب ، ولم يبلغها كاتب آخر زمانه أو عاصره ، فأسلوب « منجوى » يمتاز بالدقة والبساطة معاً ، أو بالكثافة والإشراق فى آن واحد ، ففيه من العفوية

ما في لغة الحديث ، وفيه من العذوبة ما في لغة الشعر ، وفيه بعد هذا وذاك القدرة على ترويض الجملة والمقدرة عن تلوين العبارة ، فوحدة الأسلوب عند «هنجوى» هي الجملة منفردة ، لا الفقرة تجتمع فيها عدة جمل . والفنية هي أن يحمل الكاتب الجملة الواحدة عاطفة مؤثرة ، ويحملها تصل إلى ما تصل إليه لغة الفقرة ، وبذلك استطاع «هنجوى» أن يفرق بين كتابة التقرير وبين كتابة الفن ، وأن يكشف لغة الرواية .

ولقد أفاد «هنجوى» في قضية الأسلوب من آراء الكاتب الشهير «جوزيف كونراد» حتى أن تعبيراته أعجبت «فورد مادوكس فورد» منذ البداية ، فوصفها بأنها «كالكطرات الندية المتدفقة من جدول رزاق» ، ذلك لأن «هنجوى» قد توصل إليها بالتحري الكثيف في انتقاء الألفاظ . وهذا معناه عملياً نفى الكلمات والتعابير الزائفة ، فهو يكتب متأنياً ، ويراجع متنبأً ، فيتروى ويحذف ، ويبدل ويعدل ، ويقدم ويؤخر ، لكي يرى ما تستطيع الجملة أن تؤديه ، على أوجز صورة ، ثم ينفي عنها كل ما يمكن أن تستغني عنه العبارة ..

والواقع أن فناناً كهذا ، لا بد وأن يتفق مع كاتب مثل «كونراد» ، إذ يقول هذا الأخير : «إن العناية الجاهدة الدائبة التي لا تعرف تهاوئاً ، العناية بشكل الجمل وجرسها ، هي التي تسكب سحر الإيحاء على الكلمات المألوفة ، الكلمات العتيقة البالية ، التي مسخ رواها سواه الاستعمال ..»

والإيحاء الساحر ، تعبير لا تجده أبداً في كل ما كتبه «هنجوى» ، ولكن سحر الإيحاء متوافر في كل ألفاظه حتى العتيقة المتقادمة ، وقد يكون ظاهر هذه الألفاظ مبتدلاً ، ولكن باطنها حافل بالإيحاء الذي لا يستطيع أن يثب فيها إلا فنان أصيل ، وهذا ما عبر عنه «هنجوى» بقوله : «إن مهمتي أن أجعلكم تبصرون ... ذلك هو .. ولا شيء سواه ، وذلك هو كل شيء» .

لهذا لم يكن عبثاً ، بل كان من الطبيعي أن يذهب كثير من النقاد إلى أن أسلوب «هنجوى» الثرى هو السبب الحقيقي في انتشاره وخلوده ، وعندما منح جائزة (نوبل للآداب) عام ١٩٥٤ ، نص قرار هيئة التحكيم على ... «تمكنه من إبداع أسلوب متميز في فن الكلمة الحديثة» .

وهكذا كانت هذه الأبعاد الثلاث. التجربة والرمز والأسلوب ، هي المقومات الأساسية في فن «هنجوى» ، ذلك الفن الذي ارتفع بصاحبه إلى مكانه «سكوت فيتزجيرالد» في

أميركا « وجيمس جويس » في إنجلترا ، « ومارسيل بروست » في فرنسا ، « وفراز كافكا » في تشيكوسلوفاكيا ، والذي جعل منه أحد صنائع الرواية الحديثة لا في بلاده فحسب بل وفي العالم كله ..

رحلة في ضمير الحياة :

على أننا لن نستطيع تقييم فن « همنجواي » الروائي ، على نحو متكامل ، ما لم نتصل به في منابعه الأولى ، ونغشى معه حتى مصبه الأخير ، فإذا كان « هرمان ملفيل » يعد البحر جامعته التي تخرج فيها ، وكان « وليم فوكنر » يعد الجنوب الأمريكي جامعته التي تخرج فيها هو الآخر ، فإن الجامعة التي تخرج فيها « همنجواي » وقال منها إجازته إلى دنيا الأدب ، هي القارة الأوربية ، وكانت الموضوعات التي درسها في تلك الجامعة غير الأدب والفن ، هي اللغات والناس والسياسة ومؤثرات السلام والحرب وآخر هذه الموضوعات أولها في الترتيب الحقيقي لهذه القائمة .

- وهذا معناه أن المتبع لتطور « همنجواي » الأدبي ، الذي كان انعكاساً لتطوره الحيائي أو الوجودي ، يستطيع أن يميز فيه مراحل ثلاث : المرحلة الانفرادية ، والمرحلة الاجتماعية ، والمرحلة الإنسانية ..

أما المرحلة الأولى . فتصورها رواياته : (في عصرنا) ١٩٢٥ ، و (الشمس تشرق ثانية) ١٩٢٦ ، و (وداعاً للسلاح) ١٩٢٩ ، وكلها تدور حول الحرب ، ثم الاغتراب ، ثم الانسلاخ عن المجتمع ، أما نقطة الانطلاق فنجدها في إحدى قصص مجموعته القصصية (في عصرنا) حيث يصف مشهداً من مشاهد الهجرة بسبب الحرب ، وبين المهاجرين طبيب اسمه « نك آدمز » وفي الطريق يضطر الطبيب إلى إجراء عملية جراحية لامرأة تتعسر في الولادة ، ولا يحتمل الزوج صراخ زوجته ، فيقدم على الموت ، على حين أن وليده يخرج إلى الحياة ، وتلك كانت أولى المشاهد المؤثرة في حياة « نك آدمز » ، رجل يموت في ظروف قاسية ، وطفل يولد في ظروف أشد قسوة .

ومن هنا يبدأ « همنجواي » بحس بشاعة الحرب ، ويسخر من أسطورة السلام ، ويشهد هذا الإحساس ويقوى ، حتى يتخذ صورة القرار والاغتراب في رواية (الشمس تشرق ثانية) حيث تدور أحداثها بين أبناء الجيل الذي عرف باسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذي بدأ

حياته العملية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، التي أتت على كل القيم والمبادئ ، التي عاش على نورها جيل ما قبل الحرب .

وبطل الرواية أميركي يدعى « جاك بارنس » يفر بعد انتهاء الحرب ويلتحق بجامعة المعتربين في باريس ، وهم أفراد ضائعون يفرون من الهزيمة المعنوية بالأكل والشرب وصيد السمك ، ومشاهدة مصارعة الثيران ، فالبطل منفصل عن أصوله وجذوره ، ومن خلال عمله مراسلا حربيًا يصاب بجرح عميق ، يكون من نتيجته أن يصاب بالعمى ، ويصبح غير قادر على الإنجاب .

أما بطل الرواية « برت » فهي فتاة إنجليزية ، مقبلة على كل مباحج الحياة ، وكانت حيويتها المتشفقة بمثابة المحور الذي تدور من حوله الأحداث الرئيسية في الرواية ، وخاصة مع « جاك » برغم اليأس المطلق من إيجاد علاقة حقيقية كاملة معه . وتظل العلاقة تتطور بين « جاك » ، و « برت » حتى تصل إلى قمتها في أسبانيا ، في أثناء مشاهدة مصارعة الثيران ، وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام « همنجواي » بمجلة للمصارعة ، المهم أننا نشاهد كافة الأبطال منفصلين ومعتربين ، بلا هدف ولا اتجاه ، فالبطل كذلك .. وكذلك البطله .. وبالمثل كافة الأبطال ، أما الأحداث فهي تدور في حلقة مفرغة ، كأنما الشمس تشرق ، لتعود ثانية إلى المكان الذي أشرقت منه ، ثم تشرق من جديد .

أما رواية (وداعاً للسلح) فإليها تنتهي هذه المرحلة ، وعندها تصل معالجة موضوع الحرب إلى ذروتها الأخيرة ، فإذا كانت الرواية الأولى (في عصرنا) قد وصفت الحرب في ذاتها ، ووصفت الرواية الثانية (والشمس تشرق ثانية) في آثارها ، فإن هذه الرواية الثالثة والأخيرة ، في أولى مراحل تطور فن « همنجواي » ، إنما تحاول أن تفسر الحرب بردها إلى عناصرها الأولى . وتطور أحداث الرواية حول مراقبة البطل الأميركي للملازم « فردريك هنري » للقوات الإيطالية المحاربة ، ثم إصابته بجرح خطير في ركبته ، وإرساله إلى ميلانو للعلاج . حيث يقع في حب ممرضة إنجليزية شابة تدعى « كاترين باركل » ويضطر إلى العودة إلى جبهة القتال ، وعندما يتقهقر الجيش من (كابوتو) يحس بشاعة الحرب ، ومرارة الانسحاب ، وازدراء قيمة الإنسان ، فيعلن للمثل الزائفة التي ادعتها الحرب ، ويلقى بنفسه في النهر ، ويهرب عساه أن يجد في الحب ، ما يسوغ تخليه عن الحرب . ويهرب إلى سويسرا مع الممرضة وكانت حينذاك حاملا منه ، وتقوم بعملية الوضع ، ولكنها تموت في أثناء الولادة ،

وإذا به يجد نفسه فجأة وحيداً لا يملك شيئاً ، وقد تراءت له الحياة صراعاً ، الفائز لا يكسب فيه شيئاً . والبطل هنا ليس تعبيراً عن محنة الغائب في عزلة فحسب ، بل هو أيضاً رمز للإنسان الحديث في مأساته ، فبطل « همنجواي » لم يتحرر ، ولكنه عرف كيف يواجه الموت ..

ثم تألي المرحلة الاجتماعية :

أما المرحلة الثانية في تطور « همنجواي » ، فتبدأ برواية (أن تملك أولاً تملك) ١٩٢٧ وتنتهى برواية (لمن تدق الأجراس) ١٩٤٠ مروراً برواية (الموت عند الظهيرة) ١٩٣٢ وثلاثها تعبر عن المرحلة الاجتماعية في حياة « همنجواي » ، بعدما أحس أن بطله بمعزل عن المجتمع ، قد تشرد وتعذب ولم يعد أصيلاً ، وأن عليه إما أن يجد لأبطاله جذوراً جديدة ، أو أن يعيد تقييم جذورهم من جديد .

ولكن مامعنى أن يجد البطل عند « همنجواي » الأسباب التي تصل وجوده بالماضى ؟ معناه أن يشق لنفسه طريقاً مستقلاً إلى حد كبير ، عن طريق أى رجل آخر ، وهذا يلائم من إحدى الزوايا حقائق العصر الذى نعيش فيه ونحياه ، ذلك أن أى إنسان معاصر لا يستطيع أن يستكنه حكمة شعبية موروثة كالأمثال مثلاً ، إلا إذا مارس تجربة تثبت له صدق هذه الحكمة ، غير أن الكشف المستقل من ناحية أخرى ، إنما هو مجافاة محثارة لقسم كبير مما نريد أن نعرفه ونتعرف عليه ، ولعل من الإنصاف أن نقول إن أبطال « همنجواي » يصادون الفكر ، وأنهم فوضويون إلى حد أن كلا منهم يريد أن ينشئ لنفسه قانوناً خاصاً ، دون أن يتعرف على حصيلة التجارب التي مر بها غيره ، غير أن هذا وإن كان يصدق في حدود ، على أكثر الناس ، فإنه يصدق بنوع خاص على أبطال « همنجواي » ، ومن ثم فإن أبطاله إنما هم أبطال من مناخ هذا العصر .

والواقع أن هناك ثلاثة مبادئ تلتقي بنسب مختلفة في فلسفة البطل عند « همنجواي » وهى : العقلانية والذرائعية والتجريبية ، وقد نضيف إليها مبدأ اللذة (السيكلوجية) ، ذلك لأن القواعد عند « همنجواي » أوسع وأعمق من هذا بكثير .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة النقدية ، تتناول رواياته الثلاث ، التي تشكل المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفنى ، أما رواية (أن تملك أولاً تملك) فتتمثل إنساناً بليد الإحساس ، طريد القانون ، يحيا على عمليات التهريب ، حتى تشب معركة بينه وبين رجال

الشرطة ، يقتل فيها ، ولكنه يتعلم وهو على فراش الموت (أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيداً) ..

والواقع أن «همنجواي» بعد انفصاله عن المرحلة الأولى ، عاد فعلاً إلى المجتمع بعد نشر هذه الرواية ، واشترك في الحرب الأسبانية إلى جانب قوات الحكومة ، وخرج من الحرب وقد تجسدت في فكره عبارة «جون دون» : «ليس الإنسان جزيرة قائمة بذاتها» تلك العبارة التي وضعها على مطلع روايته (لمن تدق الأجراس ؟) ، وبطل هذه الرواية هو «روبرت جوردان» الذي يشترك في الحرب الأهلية الأسبانية ، ويعهد إليه بنسف جسر لكي يساعد على تقدم الجيش ، ويقضى ثلاثة أيام بكهف في بطن الجبل ، وأخيراً ينجح في نسف الجسر ، ولكنه يخرج في أثناء انسحابه ، ويترك لكي يواجه الموت .

وتنتهى الرواية على ملرك فلسفي ولحد ، هو (أن الحياة تستحق أن نعيشها ، وأن هناك قضايا جديرة بأن نموت من أجلها) .

ويتضح من هذا كله ، أن الحرب كانت الركيزة المحورية التي شغلت فكر «همنجواي» . وأنه إذا كان قد جسدها كصراع لامتني له في رواية (وداعاً للسلاح) فإنه يحاول في رواية (لمن تدق الأجراس ؟) تأكيد التضامن البشري في مواجهتها ، باعتبارها محنة عاتية تهدد الجنس البشري .

وكان يدفعه من وراء هذا كله ، كما أوضحه في رواية (الموت عند الظهر) ، أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيقي تجاه ما حدث بالفعل ، أى تحليل العلاقة العضوية بين الإحساس والحدث ، لأن قيمة أى حدث في الوجود ، إنما تكمن في الأثر الذي يمارسه على أحاسيس الإنسان ، التي لا تتحرك ولا تتفاعل إلا من خلال الأحداث .

ولقد اتضح إلحاح فكرة الموت على وجدان «همنجواي» ، في رواية (الموت عند الظهر) وهي الرواية التي كتبها في عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران في أسبانيا ، وفيها قدم «همنجواي» تحليلًا باهرًا لعروض المصارعة ، التي يعتبرها الكثيرون نوعاً من الممجة والوحشية والبربرية ، ولكن «همنجواي» يصفها بانفعال ، بل ويحب ، لدرجة أن كثيراً من القاد اعتبروا مصارعة الثيران بمثابة المضمون الذي يجيد «همنجواي» الكتابة عنه بعد مضمون الحرب .

ومن المميزات الواضحة في (الموت عند الظهر) وتلك ميزة رائدة في الفنان والأثر الفني ،

ابتعاده عن التجريد الخاوى ، ذلك لأن البطلين اللذين اختارهما «همنجواى» وهما «غويا» فى رسمه «مايرا» على الرمل الملطخ بالدم ، هما من هواة الواقعى ، يؤمنان بما يعرفانه بالتجربة ، ويعرفان كيف يواجهان حقائق الحياة ، ومن بينها حقيقة الموت ، وهما على وعى كامل بما بين تلك الحقائق من تواشج نفسى ، وترباط عاطفى .

ولقد وردت أولى إشارات «همنجواى» إلى صفات البطل فى رواية (الموت عند الظهيرة) عندما قال : «هناك بطلان يعجبانى ، أحدهما البطل فى ثوب الرجل العمل ، والآخر البطل فى مسلك الفنان ، ومن خصائصها معاً يتكون البطل الذى أوثره» ! .
وخير من يمثل النوع الأول للمصارع «مانويل غرميه» ، الذى يسميه «همنجواى» «مايرا» وخير من يمثل النوع الثانى الفنان الأسباني «غويا» وكان «همنجواى» يحق ، يعتقد أنه سينال فى حلقات مصارعة الثيران ، شعوراً بالحياة وللموت . فأخذ يتردد عليها هذه الغاية ، غير أن رواية (الموت عند الظهيرة) تدل على ما حدث له ، حين وجد طريقه إلى المبادئ المثالية والأخلاقية التى تسيطر على تلك المسألة ، مسألة مصارعى الثيران ..

وقد كان هذا كله ، عاملاً هاماً فى تطوره الفنى ، الذى ظهر فى رواية (لمن تدق الأجراس ؟) ، كما كان عاملاً هاماً من العوامل التى جعلت من (الموت عند الظهيرة) أول عمل أدبى يمجّد العنف ، كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ، فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف ، بل ويحيله إلى طاقة إبداعية تثير النشوة والانطلاق ..

ما قبل المرحلة الأخيرة :

وقبل أن تنتقل من المرحلة الثانية والوسطى إلى المرحلة الثالثة والأخيرة تصادفنا على قارعة الطريق رواية «ثلوج كلمنجاو» القصيرة ، التى تعد بمثابة همزة وصل ما بين المرحلتين ، فإذا كان الموت يمثل تنويعاً متوازياً على الحرب فى رواية (لمن تدق الأجراس) فإنه يتحول إلى خط درامى رئيسى فى رواية (ثلوج كلمنجاو) التى تعد من أروع الروايات القصيرة التى كتبها «همنجواى» .

فهى تلور حول كاتب أميريكى شئت مواهبه النفسية وقدراته الإبداعية فى مجالات غير مناسبة ، حق كانت نهايته فى أحراش أفريقيا السوداء ، حيث يسعى إليه الموت فى ثوب مرض (الفرغرينا) الذى أصابه ، وراح يتألم وهو يندب فى أوصاله ، ينخر فى عظامه ، ويسرى فى

خلاياه ، يقول همنجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ، إذ أحس بصيرير العدم يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه كموجة مياه عاتية ، أو كتيار هواء جارف ، ولكن كفراغ هائل ومفاجئ . له رائحة خبيثة ودفينة ، وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور براحمته التنتة ، وهو ينطلق محيطاً بدائرة العدم » .

ومع هذا كله ، تظل فكرة الصراع ماثلة أمام عيني بطل « همنجواى » ، فهو لا يستسلم للموت تماماً ، ولكنه يظل يصارع حتى الرمم الأخير . وهذا معناه فى نظر همنجواى ، أننا لا يمكننا أن نتخيل هذا العالم بدون فكرة الصراع ، لأن الحياة بدون هذه الفكرة هى الموت بعينه ، ومن هنا كانت حياة أبطال « همنجواى » فى صميمها مقاومة للعدم ، ومن هنا تبثت الحتمية المنطقية للصراع الدرامى الذى أقام عليه أعماله .

وأخيراً .. نحمى المرحلة الأخيرة :

أما المرحلة الثالثة والأخيرة ، التى تمثل الطور الإنسانى فى تطور « همنجواى » فتعبر عنها روايته الخالدة (المعجوز والبحر) وهى الرواية التى فازت بجائزة (بوليتزر) الأمريكية عام ١٩٥٢ ، وأدت إلى فوز صاحبها بجائزة نوبل بعد ذلك بعامين ، والى قلب عنها « ت. س. اليوت » ، إنها تكشف عن طاقات جديدة « لأرنست همنجواى » .

وتتحدث هذه الرواية عن صياد عجوز اسمه « سانت يعقوب » قضى أربعة وعشرين يوماً دون أن يصطاد شيئاً ، فقرر أن يدخل إلى تيار المحيط ليصطاد ، وفى ظهر اليوم الأول علقت بسنارته سمكة ضخمة ، وليلة يومين يظل المعجوز قابضاً على حبل سنارته ، والسمكة تجره بعيداً إلى داخل البحر ، وفى اليوم الثالث استطاع أن يقتل السمكة بحريته ، وأن يجرها إلى سطح القارب .

وفى طريق عودته أحست كلاب البحر بالسمكة ورائحة الدم ، فأخذت تنقض عليها ، وما أن عاد الصياد إلى المرفأ حتى كانت الكلاب قد أمت على السمكة ، بحيث لم يبق منها سوى هيكلها العظمى ، فيجره الصياد المعجوز عائداً إلى الشاطئ ، ويذهب إلى الكوخ لينام ، ويحلم بأيام أخرى .

تلك هى رواية (المعجوز والبحر) رواية تبدو بسيطة إذا نظرنا إليها من حيث خطوطها

الكبرى ، ولكنها في الواقع تصوير عميق للحياة على أنها صراع ضد قوى الطبيعة ، ولكنه صراع يمكننا أن نحز فيه نوعاً من النصر ، فعلى الرغم من التعب الجسافي الذي وصل بالصياد إلى درجة الإعياء ، وبالرغم من التعب النفسافي الذي وصل به إلى درجة الإذلال ، فإنه انتصر ، وكان انتصاره المعنوي إيماناً بأن ما فعله لم يكن عبثاً ولم يضع سدى .

والرواية من هذى الناحية يمكن أن ينظر إليها على أنها (تراجيديا) حديثة ، تمثل صراع الإنسان بإزاء القوى الطبيعية وإحرازه نوعاً من النصر ، ومن ناحية أخرى يمكن أن ينظر إليها على أنها شبيهة بالتراجيديا اليونانية ، عندما يسقط البطل ، ويكون قد حقق نوعاً من العظمة . وهذه الرواية يكون الدور الأدبي الذي قام به «همنجواى» قد انتهى ، ويكون قد أدى دوره خير أداء ، وأن «همنجواى» نفسه ليعلن عن انتهاء دوره الأدبي بعد إصداره هذه الرواية ، إذ يقول : «لقد حصلت أخيراً على ماكنت أعمل من أجله طوال حياتي» . أما قول «همنجواى» : «في نهايةى بدائي ، وفي فتاى حياتي» فليس أبلغ منه ولا أدل على أن الرجل كان عظيماً في حياته ، وسيظل كذلك بعد موته .. ، «فهمنجواى» هو الأديب الذى استطاع أن يعبر عن ضمير العصر المعاصر ، وهو الرجل الحقيقى المملوء بالدم والحرارة والدموع . وأخيراً قتلته رصاصة طائشة ، وهو الكاتب الذى طالما واجه الموت ..

ضمير العصر :

أجل ، إنه إذا كانت مسئولية الفنان الاجتماعية هى تقديم حقيقة التجربة الإنسانية ، فلم يكن بين الكتاب المعاصرين من هو أكثر اضطلاعاً بالمسئولية من «همنجواى» ، سواء لفنه ، أو للأساس القوى من المعتقد الأخلاق والجمالى الذى يقوم عليه هذا الفن .

ولقد كان «همنجواى» يحق الإنسان المسئول أمام من ؟ أمام ضميره ، وكان كذلك الكاتب المسئول أمام من ؟ أمام عصره .

وكان على حد تعبير الشاعر الأيرلندى «بيتس» ، الإنسان والفنان الذى عرف كيف يجمع بين الحقيقة والعدالة فى رؤية واحدة .

فها هنا الحقيقة وها هنا العدالة ، وها هنا يقف فى وسطها جامعاً بينهما فى تجربة حية وحياة واحدة .. «أرنست همنجواى» .

الصرخة التاسعة

« يوجين أونيل »

ولدت في لوكاندة .. ومت في لوكاندة

« لقد أحيت وعريقت ، وكسبت ونخسرت
وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة .. فليس
يكفى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضاً أن
تكون خالقها ، وإلا سألتك أن تردى نفسك
موارد الهلاك .. » « يوجين أونيل »

« يوجين أونيل » هو الكاتب الدرامى العملاق ، الذى استطاع أن يقوم بدور خطير فى تاريخ المسرحين .. الأمريكى والأوروبى ، فهو فى تاريخ المسرح الأمريكى أبوه الشرعى ومنشئه الحقيقى ، وهو رائد المسرح الأوروبى فى مرحلة انتقاله من صعيد الواقعية إلى الصعيد التعبيرى ، ولهذا لم يكن عبثاً ، أن جاءتة جائزة بوليتزر ثلاث مرات فى عام ١٩٢٠ . وعام ١٩٢٢ ، وعام ١٩٢٨ كما جاءتة جائزة (نوبل) فى عام ١٩٣٦ ، وبذلك أحست الدنيا الجديدة أن قد أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم الغربى أنه قد تزعم مسرحه فنان عظيم .

ولكى نفهم « أونيل » فهماً متكاملأً لابد لنا قبلاً أن نتعرف على ذلك الحدث الدرامى البسيط ، الذى كان الكاتب يبدأ منه ويعود إليه أبداً ، والذى هو مفتاحنا فى فهم شخصيته وتلوق مسرحياته ، وأعنى بذلك الحدث حياته ، وما تعرضت له من أزمات وجودية وتجارب حية ، كان لها أثرها البالغ فى شكل فنه ومضمونه معاً ، كما كانت حياته مادة خصبة لكتاباتة ، بل كانت فى ذاتها دراما حقيقية لا تقل فى عنفها وروعها عما كتبه « أونيل » نفسه من درامات أو عما كتبه أى فنان آخر عظيم .

ولقد لخص « أونيل » حياته وحياة كل فنان عظيم في مسرحيته (الإله الكبير براون) حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « لقد أحببت وعريدت ، وكسبت وخسرت ، وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة ، ولقد كفيتها حلفتها ، فلأن كانت قد خرجت عن طاعتي اليوم ، فما ذلك إلا لأنني أصبحت أضعف من أن أبقيا في عصمتي ، فليس يكنى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضاً أن تكون خالقها وإلا سألتك ألا تردى نفسك موارد الهلاك » .

ولد في لوكاندة .. ومات في لوكاندة :

ولد « يوجين أونيل » عام ١٨٨٨ في لوكاندة بحى برودواى على مقربة من المسرح الذى كان أبوه « جيمس أونيل » يقوم على خشبته بتمثيل دور « الكونت دى مونت كريستر » ، في رواية « الكسندر دوماس » الشهيرة ، وكان أبوه مهاجراً أيرلندياً فقيراً وجد طريقه إلى الشهرة والنجاح في تمثيل هذا الدور ، كما كان ممثلاً رومانسياً سكيراً من الطراز القديم . وشب « يوجين أونيل » على كراهية أبيه وكل ما يتصل به كرجل وفنان و« رحلة النهار الطويل في الليل » يرسم فيها « أونيل » صورة مؤسمة لهذه العلاقة بينه وبين أبيه ، وهى الصورة التى رأيناها من قبل في رثاء بطل مسرحيته (الإله الكبير براون) لوالديه ، حيث يقول عن أبيه : « لشد ما كان أحدنا غريباً عن الآخر .. يوم رقد مفارقاً الحياة بدا لى أن وجهه ليس غريباً على ، حتى أنني حرت وساءلت نفسي ، ترى أين التقيت بهذا الرجل من قبل ؟ أنا لم ألتق به إلا لحظة ميلادى ، وبعد ذلك دب الخلاف بيننا وأخذ ينمو وينمو معه الخنجل المتوارى » .

وكانت أمه « ماري تايرون » أيرلندية كذلك ، ولكن من أصل أكثر عراقية ، وعلى الرغم من شغف زوجها بها ، وإخلاصه لها ، إلا أنها كانت تستشعر العاسة وتكثر من إدمان المورفين ، وكان لحياتها في البيت ظل قائم ، أثبتته « أونيل » في ترجمته لحياته في (رحلة النهار الطويل في الليل) وهى الترجمة التى وصف فيها مدى الخوف الذى لازم أمه طوال فترة الحمل ، ومدى الآلام التى تكبدتها في أثناء الوضع ، ومدى إشفاقها عليه من الإتيان به إلى هذا العالم . لذلك سمعناه يقول في رثاء أمه على لسان بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) وماذا جرى لأمى ؟ إنى أتذكرها فتاة جميلة فيها شىء غريب ، عيناها حائرتان مؤثرتان كأن الله أغلق دونهما مقصورة ظلماء ، وتركهما بلا شرح ولا تفسير ! » .

وسرعان ما كبر «أونيل» ليرفض كل ما يتصل بآبيه وأمه ، ويستبدل بها الخمر والعاهرات ، أخواه التوهم على حد تعبيره ، وكان قد حصل على وظيفة صغيرة في صحيفة محلية بنيولندن ، وهى البلدة التى تقع على شاطئ البحر ، وفيها يقع بيت الأسرة ، ولكنه لم يلبث أن تزوج فى السر ، ثم هجر زوجته وانضم إلى ترحيله للبحث عن الذهب فى هندوراس ، ولم يحاول أبداً أن يرى زوجته ولا ابنه منها ، إلا عندما طالبته المحكمة فيما بعد بأن يسهم فى نفقات تعليمه ..

ولقد عبر «أونيل» عن نفسه فى هذه الفترة ، فترة المغامرات فى أعالي البحار والتقل من وظيفة إلى أخرى بقوله : « من الناس من لا بيت له ، أو أن البيت بالنسبة له هو حيث يكون أكثر حرية ، ومثل هذا الإنسان لا تنتهى مغامراته طالما كان على قيد الحياة ، إنه موصوم حلت عليه اللعنة .. لعنة اللهفة إلى جبال البقاع النائية والأماكن المجهولة ، لعنة الجبرى وراء السر المخبوء هناك .. وراء الأفق .. » .

لقد كان «أونيل» يحيا حياة شبيهة بتلك التى كان يحياها الكاتب الأيرلندى «سينج» ، والتى كان يحاول فيها جاداً وجاهداً أن يبحث عن كل ماله حد : « عن كل ما هو مالمح فى الفم ، وما هو خشن فى اليد ، عن كل ما يذكى حاسة العواطف بالنضال ، وعن كل ما يوقظ فى الحياة معنى للمأساة ! » .

وفى هذه الفترة ، كان كل من «بودلير» ، «سوينبرن» ، وبخاصة «نيتشة» فى كتابه (مولد المأساة من روح الموسيقى) وبالأخص «سترنبرج» فى مسرحيته (سوناتا الشيخ) وهى المسرحية التى استمد منها «أونيل» وصفة لأمه بأنها فتاة جميلة أغلق الله دونها مقصورة ظلماء كانوا جميعاً يعملون على تسميد خياله وإخصاب فكره ، كما كانت عواطفه قد تشبعت بحب البحر والسفن التى يزدحم بها الميناء على مقربة من داره ، والتى عمل على واحدة منها بحاراً محبوب البحار ، ويمر بانتظام بين (ساوثبتون ونيويورك) ، حتى أصيب بداء السل فحجز فى إحدى المصححات للعلاج ، ولكنه ظل يلعب الخمر بشكل يدعو إلى اليأس حتى أقدم فعلاً على محاولة الانتحار . وعلى أية حال ، فقد كانت هذه الفترة عزلة إجبارية أو هبوطاً اضطرارياً ، مكنت الكاتب من أن يطال على نفسه ويراهها من الداخل ، فإذا هو يحس برغبة ملحة فى الكتابة ، أما المادة فتمتد وأما الإطار فهو .. المسرحية ! .

المسرحية ذات الفصل الواحد :

وبدأ « أونيل » بكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، وما إن انتهى عام ١٩١٤ حتى كان قد كتب بالفعل إحدى عشرة مسرحية ، وفيها جميعاً كان يحاول أن ينجز شيئاً جديراً بالاهتمام في حد ذاته ، دونما اهتمام بقيمته التجارية ، وهذا ما عبر عنه « فردريك لاتيمر » أحد أصدقائه القدامى بقوله : « في ذلك الحين كان « أونيل » يعانى شيئاً أصيلاً في دخيلة نفسه ، شيئاً نبيلاً يلهمه ويدفعه إلى تحقيق ذاته ، شيئاً ينجزه على الرغم من كل العقبات ، ومهما تأمرت عليه الملائكة أو الشياطين لسلبه الحق في أن يُعْث من جديد » .

وكانت أولى المسرحيات التي كتبها « أونيل » مسرحية بعنوان (الفخ) ١٩١٣ وهي عبارة عن (ميلودراما) سافرة ، تدور حول قصة حياة « مومس وعشيقها » الذي يستغلها ويبتز أموالها ، والمنظر عبارة عن (غرفة قذرة في بيت بالطابق العلوى ، يقع على الجانب الأسفل من الحى الشرقى القدر في نيويورك . « وتبدأ المسرحية هذه العبارة : « يا إلهي .. باها من ليلة ! » .

وبعدها كتب أونيل مسرحيات (ظمأ) و (طيش) و (تحذيرات) ، و (ضباب) و (إجهاض) و (رجل السينا) و (زوجة العمر) ، وكلها تكشف عن خطوات واثقة ، ولكنها ليست راسخة ، فهي تتفاوت نضوجاً وعمقاً ، وتتراوح بين الصورة الهزلية والتزعة الميلودرامية ، وتضيق في نهاية الأمر عن كاتب يشعربروح الفن المسرحي ، ولكنه لم يقف بعد على أسرار هذا الفن ..

ولم يكن « أونيل » يجهل حقيقة موقفه ، كان يعرف أن ثمة شيئاً ينقصه وأنه لابد وأن يعثر على ذلك الشيء ، وكان الناقد للمسرحي « كلايتون هاملتون » صديقاً لأسرة « أونيل » ، فلم يتردد بوجين في أن يسأله : « إني أحاول كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، أود أن أسألك كيف أفعل ذلك ؟ » . وما كان من « هاملتون » إلا أن أجابه : « لا يهم كيف تكتب المسرحية ، أكتب ما تعرفه عن البحر ، وعن الرجال الذين يقودون السفن ، لقد عولج هذا الموضوع في الرواية والقصة ، ولكنه لم يعالج في الدراما ، ركز عينيك على الحياة ، على الحياة كما رأيته ، وليذهب ما عدا ذلك إلى الجحيم .. » وكان أن كتب « أونيل » مسرحياته الكثيرة

عن البحر ، والتي صدر منها في عام ١٩١٩ (سبع مسرحيات عن البحر) هي .. (قر البحر الكاربي) و (شرقاً إلى كارديف) ، و (رحلة العودة الطويلة) ، و (في منطقة الغواصات) ، و (زيت الحيتان) ، و (الحبل) ، و أخيراً (حيث وضع الصليب) ، وهي المسرحيات التي جلبت «لأونيل» شهرته العريضة كواحد ن أروع كتاب المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهي أيضاً المسرحيات التي أحس «أونيل» بعدها باستنفاده لهذا الشكل المسرحي ، وحاجته إلى كتابة المسرحية كاملة الطول : «لم أعد أشغل نفسي بمسرحية الفصل الواحد ، إنها نموذج لم يعد يقنعني أو يرضيني ، إذ أنني لا أستطيع الاعتماد عليها إلى مدى بعيد ، إن مسرحية الفصل الواحد ، واسطة جيدة لنقل مادة شعرية أو مسائل روحية ، لا يمكن لها أن تبسط على امتداد مسرحية طويلة » .

المسرحية كاملة الطول :

وبعد أن التحق «أونيل» بجامعة (هارفارد) ، ودرس على الأستاذ «جورج بيرس بيكر» في «حلقه ٤٧» وبعد أن انضم إلى فرقة (بروفستاون) التي كانت تضم رواد الحركة المسرحية الجديدة في أمريكا ، والتي قدمت بعض أعماله الباكورة مثل مسرحية (شرقاً إلى كارديف) استعاد «أونيل» ثقته بقلمه ، وأحس بملكية ذلك الشيء الذي ظل يبحث عنه طويلاً .. ألا وهو جوهر الحياة ..

وهنا جلس «أونيل» يكتب مسرحياته كاملة الطول ، مركزاً عينيه على الحياة ذاتها كما يقول (كروزريل بوين) بدلا من أن يكتب وعيناه مركبتان على خشبة المسرح . وكتب «أونيل» مسرحياته الثلاث الكبرى ، التي لفتت إليه أنظار النقاد في نيويورك وهي (الإمبراطور جوتز) ١٩٢٠ ، و (أناكريسقي) ١٩٢١ ، و (القرد الكثيف الشعر) ١٩٢٢ ، فضلا عن مسرحيتي (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ١٩٢٣ ، و (رغبة تحت شجر الدردار) ١٩٢٤ ، إلى أن كتب بعدها جميعاً مسرحية (الإله الكبير براون) ١٩٢٥ ، التي غيرت وجه المسرح الأمريكي .

وتزوج «أونيل» للمرة الثالثة من ممثلة جميلة على جانب من الثراء ، تسمى «كارلوت مونتيري» سافر معها إلى أوروبا والشرق الأقصى ، وقضى معها أيام حياته ، التي تمكن فيها من الابتعاد عن الخمر وعن خيلاته القديمة ، وكانت شهرته الآن قد ملأت الدنيا ، إذ

حصل على (جائزة نوبل) ، وجلس يكتب كبرى مسرحياته ، ويؤكد حبه لزوجته يوماً بعد يوم .

وكانت إحدى المسرحيات التي كتبها في ذلك الحين ، وهي (حضور بائع التلج) نذير شؤم عليه ، فبطلها رجل لا يستطيع أن يعبر عن حبه لزوجته إلا بأن يقتلها ، ذلك أن «أونيل» بقى مع زوجته في كاليفورنيا في أثناء الحرب ، فلذا أقسى الآلام ، حتى ألم به مرض عضوى خطير ، زاد من خطورته ما أصابه من ارتعاش جعل من العسر عليه أن يكتب أو يأكل أو يشرب أو يلدخن سيجارة ، وحتى الذكري الأخيرة التي بقيت له كوالد ، ارتلت إليه لتطمئه على خده ، فابته الأكبر الذى كان يحبه حباً حقيقياً ، والذي بدأ حياة أكاديمية مشرفة ، أدمن الخمر ومات متحرراً ، وابنه الأصغر ارتكب جريمة إدمان المخدرات وألقى به في السجن ، وابنته التي تزوجت برغم إرادته من الممثل المعروف «شارلى شابان» ، هجرته ولم يعد يعرف إليها طريقاً . وإننا لنجد «يوجين أونيل» يعكس فشل علاقته بأبنائه الثلاثة على «ديون أنتوني» بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) ، حيث تقول «مارجيت» لزوجها : «كنت أود أن تهتم بالأولاد أكثر من ذلك يا «ديون» .. فيجيبها ساخراً : «هل أصبح أباً قبل تناول طعام الإفطار؟ إننى أكون فى وضع طريف جداً ..» .

أما زوجته «كارلوت» فطلبت منه الطلاق بدعوى القسوة فى معاملتها فأودعها «أونيل» إحدى المصححات العقلية ، وذهب هو ليعيش أوبالآخرى ليبقى فى لوكاندة بمدينة بوسطن . وذات شتاء ، والوقت بعد الظهيرة ، أخذ «أونيل» يلقى إلى المدفأة بكل أحواله التي لم تتم ، وبعد أن فرغ من هذه المهمة العسيرة جلس ينتظر دنو أجله إلى أن دهمته الحمى التي أحترقت خلاياه ، وهبط كيانه وظل ثلاثة أيام بلياليها يقاوم الغيوبة ، حتى وضع قبضتيه المرتعشتين فوق قلبه ليخرج زفرة متحشجة كان لها من رجح الصدى ما لم يكن لأى سطر لما كتبت يدها وكانت تلك الزفرة هى الكلمة التذكارية التي نقشت على ضريحه : « ولدت فى لوكاندة ومات فى لوكاندة ، كانت قد حلت بها لمة الله .. » .

ابن مسرح حقيقة ومجازاً ..

تلك كانت حياة «أونيل» وهي بمثابة الحدس الدرامى البسيط الذى لا بد لنا من أن ننفذ منه إلى تذوق فنه ونفهم شخصيته ، فهو كما رأينا ابن مسرح حقيقة ومجازاً ، وحياته كما رأينا

أيضاً حياة درامية حقيقة ومجازاً.. وبمقدار ما كانت سيرته صرخة احتجاج مادية ، كان مسرحه صرخة احتجاج روحي ، فقد عاش حياته متبرماً بمفاهيم الحضارة المادية ، ساخطاً على تقاليد المجتمع (التكنولوجي) ، يحاول أن يحرر نفسه من قيود عصره ، ليحرر معها الفن والأدب .

ومن خلال احتجاجه على التعصب والتزمت من ناحية ، والفرخص والتبذل من ناحية أخرى ، راح « أونيل » يدعو بقوة وانفعال إلى كل ما هو جديد وأصيل وغير تقليدي ، سواء في الفن أو في السلوك الإنساني ، ويتخذ من دعوته سلاحاً يقضي به على كل ما في ثقافة عصره من نقص وقصور . لذلك جاء أدبه حافلاً بكل معاني القوة والكرامة التي هي طابع الثورة الحقيقي ، وكان أدبه في صحيحه يمثل ثورة الطبقة الوسطى الواعية حين تضيق بالجمود وتحاول الانطلاق ، وحين تكفر بالفساد وتحاول الإصلاح ، وحين تشمئز من الضنوة والنات وتتهو إلى نسيم جديد .

ولم يكن « أونيل » يجهل خطورة الثورة التي انتوى أن يقوم بها ، ولا متانة البناء الذي صمم أن يبنه ليعنه من جديد ، فقد كان كما يقول « ليونيل تريلنج » « يعلم كل العلم مدى خطورة القوات الثقافية التي هو مقدم على محاربتها ، وكان كما يقول عن نفسه ، يشعر بأنه غواصة صغيرة رقلت مترصة تحت سطح الماء ، تنتظر في صبر الفرصة المناسبة لكي تطلق قذائفها على الباخرة الضخمة الرابضة فوق ظهر الماء » .

وما أن قامت الثورة ، وبدأت المعركة الثقافية ، حتى وجد « أونيل » من الأنصار والمؤيدين ما لم يكن يحظر له على بال ، بل إن الكثيرين من أعدائه التقليديين سرعان ما وقفوا إلى جانبه ، وأخذوا يمدونه في السر بالمدونة والتشجيع ، وأخيراً نجحت الثورة التي ترعها « أونيل » .. ثورة الجديد على القديم ، ثورة الأصالة على التقليد ، ثورة الدماء الشابة على الدماء الشائخة ، وكان من جراء هذه الثورة أن تغير وجه المسرح الأمريكي بل والمسرح الأوربي في الربع الأول من هذا القرن .

فن خلال هذه الثورة ، قدم « أونيل » على خشبة المسرح ، شخصاً جديدة لم ترها الأعين من قبل ، وحواراً جديداً لم تألفه الأسماع من قبل ، ولكن حواراً وشخصاً استطاعا أن يجلدا للدراما الأمريكية طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، وأن ينقلا المسرح الأوربي من صعيد الواقعية إلى صعيد التعبيرية ، وأن يفتحوا الطريق أمام تجارب درامية جديدة ، خلقت

جيلا بأسره من الكتاب .. من بينهم « سلفي هيوارد ، وأيلمر رايس ، وروبرت شروود .
وثورنتون وايلدر ، وماكسويل أندرسون ، وكليفورد أودتس » ، وعلى رأسهم الكاتبان
البدعان .. « آرثر ميلر ، وتينيسى وليامز » .

واهتم « أونيل » في دراماته بحياة الإنسان العادية ، تلك الحياة التي تسير في مجراها الطبيعي
لدى كل شخص وفي كل يوم ، فإذا بكلمة هامة ، أو نزوة طائشة ، أو لحظة عابرة تغير اتجاه
هذه الحياة فتتحطم آمال ، وتنهار علاقات ، ويحل الهلاك والموت ، وتلك هي المأساة الحقيقية
التي نعلمها على التفكير في مصير الإنسان ، وفي الصراع الدائر بينه وبين ربه كما في مسرحية
(وراء الألق) وبينه وبين القدر الطاغى كما في مسرحية (أنا كريستى) وبينه وبين مجتمعه
ومحاولاته للانتماء كما في مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ثم بينه وبين الحيوان الذي يعوى في
أعماقه كما في مسرحية (الإمبراطور جوتز) .

وإذا كانت شخصيات أونيل قد خلقها ضرورة الموقف لا تقاليد المسرح ، وجاءت كتعبير
عن الواقع (الجوانى) لا الواقع (البرانى) ، وتعالج قضايا إنسانية لامشكلات اجتماعية
فلا مناص لصاحبها من التنازل عن الدراما الواقعية التي تعجز بالمنطق والعلمك والمعقولة عن
التعبير عن حياة الإنسان من الداخل ، عن نزواته وشهوته ، عن أمراضه النفسية ومخاوفه
المستترة ، عن اللامعقولة في حكمه والبداية في سلوكه ، عن إحساسه بضغفه وضآلته بإزاء
القدر الطاغى والمصير المحتوم . فالواقع الباطنى عند « أونيل » أهم بكثير من الواقع الخارجى ،
وعلى الفنان أن يصوره بأنغامه الحادة ، وألوانه الصارخة ، وأن يعبر عنه تعبيراً مباشراً كما فعل
هو في مسرحية (الاله الكبير يراون) إذ جاء على لسان أحد أبطاله : « لماذا أخاف من
الرقص ، أنا الذى أحب للموسيقى والإيقاع والجمال والقناء والضحك ؟ لماذا أخاف من
الحياة ، أنا الذى أحب الحياة وجمال الجسد والألوان الحية فى الأرض ، والسماء ، والبحر ؟
لماذا أخاف من الحب ، أنا الذى أحب الحب ؟ لماذا أخاف ؟ وأنا الذى لا يخاف ؟ لماذا
أظلم باحتقار نفسى لكى يشفق على الناس ؟ لماذا أتمادى فى احتقار نفسى من أجل أن
أفهم ؟ ولماذا أنجبل من فوق كل هذا الخجل وأزهو بضغفى كل هذا الزهو ؟ لماذا أعيش فى
قصص كالوكتت مجرماً أكره الناس وأخذاهم ، وأنا الذى أحب الصداقة والسلام ؟ لماذا
خلقتنى بلاجلد يا إلهى ، فكان على أن أرتدى درعاً لكيلا ألس أحدًا ، أو بالأحرى أيها الإله
الأزلى ، لماذا خلقتنى على الإطلاق ، لماذا بحق الشيطان ؟ » .

ولذلك اتجه « أونيل » إلى (الدراما التعبيرية) حيث يتمكن فيها من العرض الذاتي لا الموضوعي للمسرحية يعكس ما فعل « هنريك أبسن » ، وحيث يستخدم المونولوج الداخلي للتعبير عن مجرى الشعور وتيار الوعي ، بخلاف ما فعل « برناردشو » ، وحيث يستطيع أن يخلق جلالاً مأساوياً من مواد قد لا تصلح بطبيعتها للمأساة ، على غير ما وجدنا عند « أنطون تشيكوف » ، وحيث يكون الرمز غالباً على التمثيل ، فيقتل بذلك من الخاطئ الرابع الذى أقامه الواقعيون ..

ويرى الناقد « جوزيف وود كرتش » الذى يشبه على ما يبدو « بها يفى » من حيث اعتقاده بأن العالم (البورجوازي) غير (تراجيدى) التزعة بسبب ما يعوزه من تسام ووقار ، يرى هذا الناقد أن « أونيل » قد قطع فى سبيل إحياء المسرحية (التراجيدية) شوطاً أبعد من ذلك الذى قطعه « أبسن » ، وهو يصف مسرحيات « أبسن » بأنها « رسائل اجتماعية » ومن ثم كان لها (معنى ومغزى من بعض الوجوه) ، على حين أن مسرحيات « سوفوكليس » وشكسبير ، وأونيل ، لم يكن لها من مغزى سوى التذليل على أن الكائنات البشرية ، لا يصحبون عظماء مرهوفى الجانب ، إلا حيناً يستشيط بهم الغضب ، وتستبد بهم الشهوات الجامحة ، ويعضى « كرتش » فى دعواه ، مدللاً على أن « أونيل » مؤلف « تراجيدى » بطريقة عصرية ، فيقول : « وإن أونيل شأن كل كاتب مسرحى عظيم ينبئ أن يراعى مقاييس جهوده ، وقد شاء القدر ألا تكون تلك المقاييس مثل معايير الإغريق أو معايير الإنجليز لعهد « اليصابات » ، وإنما هى معايير (سيكولوجية) عصرية .

(وسيكولوجية) « أونيل » للمستحبة ، قد بهرت الكثير من الناس بمقدار ما بهرتهم عصرية قواعده الفنية ، ومن لمساته العصرية أيضاً اعتقاده القوى بأن الموضوع الأكبر هو الصراع بين المادية والدين ، وهو الصراع الذى بثه فى ثنايا مسرحيته الفذة (الحداد يليق بالكرا) والذى قال عنها فى عام ١٩٢٦ ، « إنها مسرحية (سيكولوجية) حديثة ، تستمد موضوعها الأساسى من قصة أسطورية قديمة من مأسى اليونان » ، وهذا كله هو ما يسميه المستر « كرتش » : (البحث عن كفء عصرى لكن من « أسخيلوس » وشكسبير ..) .

تغيير وجه المسرح :

ولكن الافتراض الراسخ الذى افترضه كاتب (التراجيديا) القدامى من أن قلب المسرحية

الناقص يوجد في مستوى أعمق من التاريخ ، مستوى ثابت لا يتغير .. ، مستوى لتحليل فكري (ميتافيزيقي) ، دفع «أونيل» إلى أن يُخلق في آفاق خارج حدود مملكة (التراجيديا) ، بل لعلها في رأى الناقد الدرامي الشهير «أريك بتلى» .. خارج ناو الخيال كذلك ، وهذا ما عبر عنه «أونيل» بقوله : «إن معظم المسرحيات الحديثة ، تعنى أكثر ما تعنى بعلاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، ولكن هذا لا يعنى في قليل أو كثير ، كل ما أنا معنى به هو صلة الإنسان بالخالق .. بالله» .

على أننا نجد «أونيل» في مسرحياته التي كتبها بعد ذلك ، يزداد إعراضاً عن مادة الحياة ، وبجاءه للمجتمع والتاريخ ، تلك العوامل التي بهرت أساطين التراجيديا من قبل ، ويقبل على موضوع ذلك الكائن الغامض .. الإنسان .. يستطلع كنهه ، ويكشف عن سره ، وسر الذات الإلهية معاً ، وبذلك انتقلت (التراجيديا) معه إلى المجهول الذي لا حدود له ، حتى أن قول الفيلسوف «جورج سيميل» في أصحاب المذهب التعبيري ، لينطبق على «أونيل» أكثر مما ينطبق عليهم ، وذلك أنهم - على حد تعبيره - يحاولون القبض على زمام الحياة في جوهرها ، ولكن بدون مضمونها !

أما من حيث (التكنيك الدرامي) ، فقد ابتدع «أونيل» قوالب فنية جديدة كدقات الطبول في (الإمبراطور جوتز) ، والكورس العصري في (القرود الكثيف الشعر) ، والأقنعة الرمزية في (الإله الكبير يراون) ، والحوار الجانبي في (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ، كما عمد إلى اللهجة الدارجة فطوعها ومسحها بأسلوب المسرح ، واستخدمها أداة للتعبير المباشر ، وأخيراً شاعراً جديداً في وضع الأثاث على المسرح ، وفي إدارة شخصيات المسرحية ، وفي اختيار الملابس والأصوات والألوان حتى يكون لكل عنصر دلالة الرمزية ، وحتى تشيع فكرته في جو المسرحية كله ..

ولقد استطاع «أونيل» بفضل براعته في التعبير وفهمه لمقتضيات المسرح ومعرفته للطابع البشرية ، فضلاً عن إحساسه المدهف بشكل (الدراما) ، وإطلاعه الواسع على تحليلات «فرويد» وتلميذه ، «أدler» و«يونج» ، أن يعيد النظر في غاية القنآن ووسائله على السواء ، وأن يجعل من فنه حركة ثورية في تاريخ التأليف المسرحي ، ولأن كانت (التراجيديا) هي قصة المصير الإنساني ، (فالتراجيديا) اليونانية هي (تراجيديا) القدر ، حيث يكون مصير الإنسان في عاله ، (والتراجيديا الشيكسبيرية) هي (تراجيديا) الشخصية ، حيث يكون مصير

الإنسان في إرادته ، وبالمعاناة والموت يرضى أبطال المسرح الإغريق ، والشكسبيرى ، الإلهة لكي يمددوا الخلاص ، أما « أونيل » فكان عليه أن يتكافأ مع جمهور النظارة ، الذى غالباً ماكان يرتاب في وجود الله ! وتماشياً مع عصره ، كتب « أونيل » (تراجيديات) الشخصية (السيكلوجية) ، حيث يكون مصير الإنسان في العوامل الوراثية (والبيولوجية) ..

ولكن إذا كان الإنسان هو عين مصيره ، فلا يمكن أن يكون هناك خلاص وإنما دائرة لا تنتهى من الخطيئة والذنب ، تقول « لافينيا مانون » في مسرحيته (الحداد يليق بالكثرة) ... لم يكن عناك إنسان ليعاقبني ، فكان على أن أعاقب نفسي ! « وحيناً ترحل مع « أورين » إلى جزر البحر الجنوبي ، وتفتح أمامها دنيا جديدة ، دنيا وثنية متحررة من قيود النفس وأغلال الضمير ، أومتحررة من « فرويد » على حد تعبير « جون جاسز » ، يقول « أورين » وهى تنهف بالحرية « لا .. لست حرة .. إن بيننا شيئاً مشتركاً .. الذنب الذى اقترفناه » .

ولقد شخص « أونيل » مرض العصر الحاضر بقوله : « إن الإله القديم قد مات ، ولم يحل محله إله جديد » . ولكنى يتمنى الإنسان إلى عصر الآله ، عليه أن يكون دون المستوى الإنسانى ، أما غريزة الحب فقد أرخصها حب الملك ، وأما غريزة الاعتقاد فقد بدأت تضمحل ، تلك هى فلسفة « يوجين أونيل » ، التى مزجها بمجمية « جون كالفن » ، « وسيجموند فرويد » ، لكي يخرج لنا النوع الوحيد من البطل المسرحى في القرن العشرين .. البطل ضحية الظروف ..

البطل ضحية الظروف :

ولقد صور « أونيل » هذ البطل في ثلاث مسرحيات تعبيرية ، وضع فيها أقصى طاقاته الفنية ، ويبلغ بها قمة الفن المسرحى ، وهى (الامبراطور جوتز) ، و(القرد الكثيف الشعر) ، و(الإله الكبير براون) ، وكلها يضم بينها خيط تعبيري واحد ، وموضوعاتها على الترتيب .. العلاقة بين الإنسان والمجتمع والله ، وعلاقة كل بالآخرين ، (فالامبراطور جوتز) تدور حول العلاقة بين الإنسان ونفسه ، (والقرد الكثيف الشعر) حول علاقته بمجمعه ، (والإله الكبير براون) حول علاقته بالخالق .. بالله ..

ولا شك أن هذه المسرحيات الثلاث تؤلف فيما بينها نسقاً فلسفياً متكاملًا ، وأن « أونيل »

التزم فيها جميعاً منهجاً واحداً هو تصوير ضعف الإنسان وضآلته ، وقسوة الكون وضراوته ، وحاجة الإنسان إلى إيجاد نعت من الحياة والتفكير يكفل له قدرًا من الرضا النفسى والنفطة الروحية ، ذلك أن « أونيل » إذ يحاول استكمال الصور التى يرسمها لأبطال مسرحياته الثلاثة ، أو الصورة التى يرسمها لبطله (الدرامى) فى مستوياته الثلاثة ، لا يستطيع أن يتخلص من الصراع الذى يسيطر عليه أبدًا ، الصراع بين ما يحسه من ضآلة الفرد وتعاسته ، وما يراه من ضخامة الكون وقوته الساحقة ..

وهذه المسرحيات الثلاث اذ تدور حول ظاهرة الشقاء الإنسانى ، تؤكد لنا أن هذا الشقاء ليس هو الشقاء المادى أو الاجتماعى كما قد يتبادر لنا من معناه المباشر ، وإنما هو الشقاء (الميتافيزيقى) إذا نحن نظرنا إليه فى معناه البعيد . وصحيح أن هذا الشقاء قد يجد أسبابه الأولى فى كلمة عابرة أو تزوة طائشة ، قد ينشأ عن كلمة فيها إهانة أو موقف فيه تجريح ، ولكنه فى النهاية يؤدى إلى الخراب والدمار ، إذا ما صادف الإنسان الذى يستجيب له ... إذا ما صادف البطل ضحية الظروف ..

والبطل الرئيسى فى كل من هذه المسرحيات الثلاث ، إما إنسان جريح الكرامة ، أو مهين الكبرياء ، إنه الزنجى الشقى الذى يثار لعنصره من الرجل الأبيض ، وهو (الوقاد) المسكين الذى يثور فى وجه المجتمع الرأسمالى ، وهو (الفنان) البائس الذى قدم نفسه قربانا لإله العصر الحديث الذى يسمونه النجاح ..

والآن لتناول هذا البطل بادهين بالمستوى (السيكولوجى) الذى يتمثل فى . مسرحية (الإمبراطور جونز) التى وصفها « باريت كلارك » بأنها « عرض قلندر لحوف مفزع يضطرم فى صدر زنجى نصف متحضر ، إنها نوع من الكشف بترتيب معكوس ، عن المأساة البطولية لزنجى الولايات المتحدة » .

الإمبراطور .. أول مستوى السيكولوجى :

فهذه مسرحية تصور خادماً زنجياً فى عربات البولمان بالولايات المتحدة .. ، يرتكب من جرائم القتل والسرقة ما لا عد له ولا حصر ، إلى أن يحكم عليه بالإعدام ، وفى السجن فى انتظار التنفيذ ، يتمكن من الفرار إلى إحدى جزر البحر الكاريبى ، حيث مزارع القصب المتزامية ، التى يعمل فيها بنو جنسه من الزنجى ، وحيث يتمكن بمساعدة أحد المستعمرين

الإنجليز من خلداع الزوج البسطاء ، وتنصيب نفسه إمبراطوراً عليهم .. ولكنه لم يحكم شعبه بالحب والقانون ، بل حكمهم بالخوف والكرهية ، حكمهم باللاقانون ، لأنه تصور نفسه أكبر من القانون ، فهو يقول : « القانون لا ينطبق علىي ؟ ! .. ألا تسمح ما أقوله لك يا « سيمز » ؟ إن هناك لصوصاً صغيراً مثلك ولصوصاً كبيراً مثل .. السرقات الصغيرة يدخل أصحابها السجن ، آجلاً أو عاجلاً .. أما السرقات الكبيرة ، فإنها تجعل منك إمبراطوراً ، وتضعك في قائمة المجد » .

ولأنه إمبراطور من صنع نفسه لا من صنع الشعب ، من صنع السرقات الكبيرة لا من صنع الكفاح الشريف ، كانت الأكلوبة عنده هي القانون ، والخزافة هي مصدر السلطات ، ولكي يحمي نفسه من غضبة الزوج ، استطاع أن يوههم بأنه يملك قوى سحرية هائلة تمثل في تلك (الخروطوشة الفضية) التي لا يقتل إلا بها ، والتي لا توجد إلا عنده ، فالزوج يقتلون بحراطين من الرصاص ، أما هو فيخروطوشة من الفضة ، وليس لأحد أن يطمع في شرف قتل (الإمبراطور جونز) إلا (الإمبراطور جونز) نفسه ، فهو يقول : « وإنها ضمن خدعتي الكبرى ، لقد أخبرتهم أنني صنعت خروطوشة فضية خاصة بي ، وأخبرتهم أنه عندما يحىء الوقت المناسب سأقتل نفسي ، وقلت لهم إنني الرجل الوحيد في العالم الذي يستطيع أن يقتلني ، فلا أمل في أن يحاولوا قتل » .

ونمت اللعبة واستطاع الإمبراطور أن يتم بالطهانية على نفسه وماله وسلطانه ، وأن يتمشى بين الزوج دون أن يطمعه زيجي حاقداً من الخلف ، ودون أن يقتنصه جائع من وراء الأشجار . ولكن الزوج لم يطمعوا ، ضاقوا به ، وبطهرته وغروره ، وبدموا يتيهون للثورة عليه ، وكانت ثورتهم شيئاً عجباً حقاً .. لما قتلوه ولا سطحوه ولا دسوا له السم في الطعام ، وإنما تركوا له البلاد وفروا إلى الغابات ، تركوه ملكاً بلا مملكة ، أمبراطوراً بلا شعب ، إلهاً بلا عبيد ، إذن الفاتورة قد نشبت ، وليس على الإمبراطور ، إلا أن يبحث عن طريق للهرب . والحقيقة أن الزوج عندما تركوه ، لم يتركوه وحده تماماً ، وإنما تركوه لنفسه ، لئلا يشع جبار اسمه .. الخوف ، ويحد الإمبراطور نفسه نلعماً تتنازعه المخاوف ، وفريسة تطاردها الأشباح ، ومع ذلك فلا فرار ، ولا أمل في الفرار الأبواب كلها موصدة ، وليس أمامه إلا باب واحد ، هو باب الندم والاستغفار فهو يقول : « يا إلهي استمع لدعائي .. إنني أبوء كالحاطي المسكين ، إنني أعرف أنني أخطأت ، أعرف ذلك ، فعندما أمسكت « جيف » وهو

بغش الزهر ، غلبني الغضب فصرعته قتيلاً .. يارب ، إننى أخطأت .. وهؤلاء الزنوج الحمقى عندما رفعونى إلى كرسى الإمبراطور سرت كل ماوقع فى يدى ... يا رب لقد أخطأت .. إننى أعرف ذلك .. وأنا شديد الأسف .. فسامحنى يارب .. سامح الآثم المسكين .

وهكذا يستمر يصارع الخوف الناتج من أمثاله .. والحيوان الذى يعوى فى داخله ، حق يستبد به اليأس ويستحر .. ويموت .. وكما وقف « بروتوس » على جثان « يوليوس قيصر » ، يقف « ليم » على جثان غريمه .. الإمبراطور « جونز » ، وفى نوع من الرياء الساخر يقول : « حقاً لقد فعلوا من أجلك الكثير يا « جونز » ، أنت الآن ميت كالسمكة ، أين عظمتك ، وأين قوتك يا صاحب الجلالة ؟ وأين خراطيشك الفضية ؟ » .

القرود .. أو المستوى الاجتماعى :

فلإذا انتقلنا من المستوى (السيكولوجى) إلى المستوى الاجتماعى . استطعنا أن نلتقى بالإمبراطور « جونز » مرة ثانية ، ولكن فى صورة « يانك » بطل مسرحية (القرود الكثيف الشعر ..) إنها كما يقول « باريت كلارك » . سلسلة من المشاهد القصيرة . تبدأ على ظهر الباهرة حيث يتسمى « يانك » . وتنتهى فى حليقة الحيوان حيث يلاقى مصرعه . أو ربما حيث يتسمى أخيراً .

وربما كانت هذه المسرحية أبلغ من السابقة فى قوة الدلالة ووضوح الفكرة .. فضلاً عن روعة (التكنيك) وبراعة الحوار ، فهنا مسرحية يترابط فيها الموضوع والمهدف ارتباطاً عضوياً ، أما المعنى فكامن فى بنية المسرحية ، ظاهر فى الحوار . وتستطيع المسرحية أن تستحوذ على اهتمامنا الفكرى بما تنطوى عليه من سخرية مأساوية ، وفكرة اجتماعية ، ومواقف غريبة . وأصالة منقطعة النظير ، وإن غريزة حب الاستطلاع لدينا جميعاً لتتشط فى البداية . ولكنها لا تجرد الرضا التام إلا فى نهاية المسرحية ..

والمسرحية تروى قصة كفاح عامل السفينة « يانك » الذى يوقد النار فى جوف السفينة تحت سطح البحر ، ويقضى أيامه أمام الفرن ، يعرق ويحترق . ويسف تراب الفحم ، وهو يعيش فى غرفة من حديد سقفاً منخفض وجدرانها محاطة بالصلب . وشكلها يشبه القفص الجليدى ، فيتنفس ظهوره ، ويغرز شعره ، ويغطي جلده بالسواد . ويبدو وكأنه قرد . ومع ذلك فهو هادئ البال مرتاح الضمير لأنه أصيل . ولأن مهنته لا يقوى عليها إلا الرجال .

ولأنه يتمنى لعالمه انتماء كاملاً . فهو أقوى من الصلب لأنه هو الذى صنع الصلب ، وأشد حرارة من النار ، لأنه هو الذى أوقد النار ، وأحسن حالا من ركاب الدرجة الأولى لأنه هو الذى ينقلهم من (ساوثمبتون إلى نيويورك) ، أتممه يقول : « لا شك أنه يدونى يتوقف كل شىء ، بل يموت كل شىء .. الضوضاء ، والدخان ، وجميع الآلات التى تحرك العالم ، كلها تتوقف ولا يبقى بعدها شىء » .

ومحاول زميله « بادى » الساخط المتبرم أن يفسد عليه عالمه ، وينقص عليه حياته فيسخر من السفينة الشبيهة بالسجن ، ومن الموقد الشبيه بالحجم ، ومن البهارة الذين يشبهون القردة الدميمة فى حديقة الحيوان ، أو الرجال الأذلاء فى سوق العبيد ، ولكن « يانك » يرد عليه مستنكراً : « عبيد ، يا لهول .. إننا ندير كل المصانع ، وكل الأغنياء الذين يظنون أنهم شىء ، هم ليسوا شيئاً فى الواقع ، إنهم لا يهتمون إلى شىء ، أما نحن الشبان فإننا فى الطريق ، إننا فى القاع ، ولكننا الكل فى الكل » .

وذات يوم تزور الأفران فتاة رقيقة كأنها ملكة فى ثيابها البيضاء ، إنها ابنة مليونير يملك نصف صناعة الصلب فى أمريكا ، ويملك أيضاً هذه السفينة بماعليها ومن عليها من الريان والمهندسين وعمال الأفران ، والحقيقة أنها فتاة من فتيات (البورجوازية) الكبيرة ، تعيش بلا هدف ، وتغشى بلا اتجاه ، وتقع نفسها بأنها باسراكمها فى الأعمال الاجتماعية إنما ترفع من مستوى الطبقات الكادحة. وهى تنزل إلى فتحة الفرن لكى تكسب تجربة جديدة ، وبينما هى تتفرج على الأفران وعلى العمال ، يقع نظرها على « يانك » وهو يعرف الفحم إلى فوهة الفرن ، وقد تقوس ظهره ، وانزاحت شفتاه عن أسنانه ، وأبرقت عيناه الصغيرتان بصورة وحشية ، فتخرج صيحة أليمة وتبتعد واضعة يديها أمام وجهها لتخفى منظره ، وتلوى الصرخة فى أذن ، « يانك » : (ما الذى جعلها تصرخ ؟) فيقول له صاحبه : « لقد أهانتك ، لقد قالت إنك قرد كثيف الشعر .. » ويده الغليظة أقسم « يانك » أن يتقم منها ومن طبقها ، يتقم لنفسه وللملايين أمثاله من القردة كثيفة الشعر ، فهو يقول : « قرد كثيف الشعر ؟ هيه .. لا ريب أنها كانت تنظر إلىَّ بهذا المعنى ، قرد كثيف الشعر ، هذا هو أنا - هيه ؟ أيتها الفطيرة الهزيلة .. أيتها الشاحبة المتسكمة .. سأريك من هو القرد .. » .

لقد حطمت « ميلدرد » صورته المثالية عن نفسه ، الصورة التى كانت تجعل لحياه انجماً

ومعنى ، والى بدونها الآن ، أصبح عاطلا من أية قيمة ، عارياً عن أى شعور بالانتماء ، ومهما بذل من محاولات لاستعادة صورته المثالية ، فلن ينجح أبداً ولن يعود كما كان ، فقد طغت الصورة الحيوانية الجديدة على الصورة للمثالية القديمة ، وغدت الضخامة التى كانت من قبل مدعاة لفخره ، هى ما يربطه اليوم بالحيوان وكل ما هو حيوانى .

وترسو السفينة فيتجه « يانك » إلى الشارع الخامس فى نيويورك ، لكى يتأثر من طبقة الرأسمالين ، فالأمر كما قال له صاحبه ليس مسألة شخصية بينه وبينها ، بل مسألة طبقية بينه وبين الطبقة التى تنتمى إليها : « أليس ذلك هو ما جعلنى أحضرك إلى هنا .. لكى ترى ؟ كنت تنظر إلى الأمر بطريقة خاطئة ، وكنت تصرف وتتكلم كأنها مسألة شخصية بينك وبين تلك البقرة المجففة ، فأردت أن أقنعك بأنها لم تكن إلا ثملة لطبقها ، كما أردت أن أوقظ فيك وعيك الطبقي . وعندئذ ترى أنه ليست هى وحدها التى يجب أن تحاربها ، بل طبقتها كلها ، فهناك جمهور بأسره على شاكلتها أعاهم الله ! » .

وفى واجهة أحد المحال التجارية ، يجد « يانك » فراء النسناس معروضاً بألف دولار ، بأكثر من ثمن القرد الحى بأكمله ، بكل ما فيه من رأس وجسد وروح ، فيثور ويهجم على ذوى الباقات البيض ، فيحمله رجال الشرطة إلى السجن ، وفى السجن يحاول « يانك » عبثاً أن يثبت لنفسه وللآخرين ، أنه هو الصلب ، وهو البخار ، وهو الدخان ، وهو كل شيء . لقد فقد يقينه القديم ، ولم يعد أمامه من يقين جديد .. فالصلب تحلى عنه ، وبعد أن كان مصدر قوته ، أصبح سبب ضعفه وسقوطه وانهاره .

وهناك فى السجن يشير عليه أحد التراء بالانضمام إلى منظمة « العمال الصناعيين فى العالم » ، حيث يمكنه عن طريقها أن يحقق ما يصبو إليه من أهداف .. ولكن المنظمة ترفضه هى الأخرى ، وتظن أنه غير أصيل ، وأنه عميل لدى طبقة الرأسمالين ، وأنه حيوان خال من المنخ ، أو قرد كثيف الشعر ، وبعد تلك المحاولة الفاشلة يدرك « يانك » الحقيقة التى لم يدركها من قبل ، وهى ، أنه هو نفسه المستول عن العذاب الذى يعانيه ، « لامللرد » ولا المجتمع ، « وهذا ما حدث لى الآن ، لم أعد أنبض بالحياة ، هكذا كان الصلب لى ، وكنت أملك العالم ، ولم أعد أملك الصلب ، وملكى العالم .. » .

ويأحساس مرير بالضيق ، وشعور مؤس باللاجدى واللا انتماء ، يدبر « يانك » وجهاً مريراً هازئاً كأنه قرد يهذى للقمر .. « قل لى يامن فى علاك ، أيها الرجل على وجه القمر ،

إنك تبدو حكيماً ، فهل أجد عندك الجواب ؟ أسكب في داخلي الحكمة والمعرفة الصحيحة ، وقل لي من أين أبداً ؟ » .

وأخيراً توجه « يانك » إلى حديقة الحيوان ، لعلها تكون أدقاً وأهدأ ، ولعله يستطيع أن يتسنى هناك ، لقد أصبح التقدم إلى الأمام بالنسبة له شيئاً مستحيلاً ، إذن فلامفر أمامه من أن يتجهز إلى الورا سعيّاً وراء الانتماء ، ويقف أمام قفص (الغوريلا) ، يخاطبها بلهجة تحمل في طياتها شعوراً عميقاً بالتعاطف : « أنا لست على الأرض ولا في السماء أتفهمني ؟ إنني في الوسط أحاول أن أفصل بينها متلقياً منها معاً أعنف اللطات ، وربما كان هذا هو ما يسمونه بالجحيم ، هه ؟ أما أنت فإنك في القاع ، إنك أصيل ، لا شك أينما الكتلة المخلوطة ، إنك أنت الأصيل الوحيد في العالم ! » .

ويتفق مع (الغوريلا) على أن يقوموا معاً بآخر محاولة للانتقام من المجتمع الرأسمالي ، ويكسر القفل الذي على باب القفص ، ويفتح الباب على مصراعيه ، ويخرج (الغوريلا) ويمد يده مصافحاً ، فتعانقه (الغوريلا) بنعنف حق يُعنى عليه ، ثم تحمله إلى داخل القفص وتتركه ، وتطلق . وبعد لحظات يفتق من إغاثته ، ويقف بصعوبة على قدميه ، ويمسك بقضبان القفص ويشم في كلمات حزينة متقطعة .. « وأخيراً في القفص ، هه ؟ » ثم يتزلزل في كومة على الأرض ويموت ، وتتصايح (النسانيس) في عويل خافت حزين ، إذ ربما قد انتمى إليها أخيراً .. القرد الكثيف الشعر ..

وهكذا نرى أن تفكيراً ذكياً نافذاً يكن وراء « القرد الكثيف الشعر » وأن فلسفة « يانك » ليست نابعة من خارج الموقف الإنساني القرد ، بل هي ناتجة عن آراء « أونيل » الخاصة في الحياة والمجتمع . وعلى أية حال ، فالفكرة تنبع من موقف إنساني حتمي ، « ويانك » في رأى « أونيل » ليس مجرد فرد ، بل هو رمز للإنسان ، ورغبته في الانتماء ليست مجرد رغبة فردية ، بل هي مشكلة اجتماعية ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن القرد الكثيف الشعر إنما هو رمز للإنسان الذي فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة ، هذا الانتماء الذي كان يتمتع به قديماً كحيوان ، والذي لم يستطع بعد أن يكتسبه على مستوى روعي ، وهكذا يجد الإنسان نفسه واقفاً في الوسط بين الأرض والسماء . مفتقداً لهذا الشعور بالانتماء ، وهو يحاول أن يستعيد أمنه القديم ، ولكنه يتلقى طيلة محاولاته ضربات من كل من الأرض والسماء ، وقد عبر « يانك » عن هذه الفكرة من خلال كلماته ! » .

وهذا صحيح صحيح أن « يانك » يبقى رجلاً ، له صفاته وسجاياه الإنسانية ولكن الصحيح أيضاً أنه رمز إلى جوار ذلك ، ولكن .. هل من الممكن أن يكون إنساناً ورمزاً في آن واحد ؟ إن إنساناً مثل « هاملت » ، يمكن أن يرمز إلى بعض الخصائص أو المزايا الإنسانية ، بل يمكن أن يلخص فلسفة كاملة ، لكن الكاتب المسرحي عندما يعمد قاصداً إلى استدعاء شخص ما ليكمل منه ممثلاً للإنسان أو الإنسانية، إنما يقلل بالضرورة من قيمة العناصر الإنسانية التي يجتوى عليها عمله الفني ، وهذا ما تمحاشاه « أونيل » تحاشياً ذكياً واعياً على المستوى الثالث من مستويات بطله المسرحي ، المستوى (الميتافيزيقي) ، أو (الإله الكبير براون) .

الإله .. أو المستوى (الميتافيزيقي) :

إن (الإله الكبير براون) تصور طموح الإنسان وصراعه ، من أجل أن يثبت ذاته ، ويتوحد مع الطبيعة ، وذلك في أسلوب شاعري نشوان يصل أحياناً إلى درجة الوجد الصوفي والانتشاء الروحي ، وكأنه أنشودة (أبوللو الدرامية) ، إنها نشيد انتصار (درامي) ، يتغنى بنضال الإنسان من أجل أن يوحد بين ذاته وبين الطبيعة .

ولمجتها من أولها إلى آخرها ذات قننة غامضة ، وطريق الإنسان فيها ملتوية خلال وادي المأساة ، لكنها تنتهي إلى الانتصار ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن (الإله الكبير براون) من بعض جوانبها مسرحية (أسرار) تدور حول سر الشخصية والحياة ، بدلا من أن تدور على موضوع بوليسي معقد ، إنها مسرحية لا تفهم بالعقل بل بالشعور والإحساس » . والحقيقة أن (الإله الكبير براون) أكثر امتلاءً بإحساس الشاعر بالايقاع وبالتناسق وبتنوع الحياة ، من أية مسرحية أخرى ، واللغة فيها تعبر عن ظلال لمعان نصف مفوموم ونصف محسوسة ، ومن الصعوبة بمكان وصفها في جمل وعبارات ، فإذا لم تعبر ، ألحت إلماحاً ، لكن الأسلوب إجمالاً أكثر ملائمة للموضوع .

إن « ديون أنطوني » واسمه مكون من « ديونيسيوس » .. الإله الإغريقي القديم « وأنطوان » .. القديس للمسيحي المعروف ، إنما يمثل القبول الوثني الخلاق للحياة وهو في حرب أبدية مع الروح المسيحية الميالة لتقبل العذاب ، للتنكرة للحياة ، ذلك الصراع الذي يؤدي في زماننا الحاضر إلى إرهاب الطرفين ، إلى كبت الجانب الخلاق في الحياة وجعله عقيماً ، وإلى تشويهه بأخلاقية تحول من صورة الإله « بان » إلى صورة « الشيطان » ثم إلى

«مفتوفوليس» الذى يسخر من نفسه من أجل أن يشعر بأنه حى ! .

لقد اجتمعت فى شخصه التربة (الرومانسية) والنزوة الحسية ، فعاش حياته فناناً يتعبد لأوثان الحب والطبيعة والخير والجمال ، كما عاش ناسكاً يتنزل الحياة ويتعد عن الناس ، ويعانى ما فرضه على نفسه من «ماسوشية» فتاة ، قضت عليه فى نهاية الأمر ، ولكنه يموت ، وعلى محياه الوسم ابتسامة السرور للتألم أو الفرح الحزين .

«ومارجريت» هى السلالة الحديثة المباشرة «لمارجريت الفاوستية» ، أو «مارجريت» المنحدرة من (رواية فاوست) للشاعر العظيم «جوته» ، إنها المرأة الخالدة التى تنم بفضيلة البساطة ، وتحيا حياة الفطرة ، وتسهو عن كل شئ إلا عن الوسائل التى توصل بها إلى تحقيق غايتها فى الحياة ، أو غايتها من الحياة ، وهى المحافظة على النسل ، والإبقاء على الذرية . «وسبيل» هى التجسيد الحى «لسبيل» .. رمز الأرض الأم ، وهى «الموس» المنبودة التى تعانى العزلة والعطش فى عالم من القوانين غير الطبيعية ، ولكنها تجمد الألفة والارتواء عند أتباعها من المنبذين ، أولئك الذين راحوا ضحايا ما فرضوه على أنفسهم من قوانين ، فهى التى تلهم «ديون أتولفى» إيمانه بالحياة من حيث هى حياة ، وهى التى تتلو على روح «براون» المختصر : «أبانا الذى فى السموات ..» .

أما «براون» .. (الإله الكبير براون) ، فهو الأسطورة المادية لإله العصر الحديث الذى يسمونه النجاح ، وهو يقيم حياته على الأشياء الخارجية ، الأشياء (البرانية) ، أما داخله ففراغ ويباب ، إنه مخلوق غير مبدع ، ذو أنماط اجتماعية سطحية ، وهو نتاج عرضي ، ألقاه تيار الرغبة الأبدى العميق فى بحيرة راكدة المياه ، وهو يؤكد وجوده على حساب الآخرين ، يشتري الحب دون أن يجب ، يشتري الحياة دون أن يحيا ، يشتري الإبداع ولا قدرة له على الإبداع . ولذلك نراه يموت ، عندما يقطع مورد رزقه ، عندما يحف بين يديه نهر النجاح وكان يجب أن يموت لأنه توهم أنه يستطيع أن يقضى على الحب والإبداع ، ولكن الحب والإبداع هما منبعا الوجود والحياة ، والحياة لا تموت ، والوجود لا يكون للعدم .

وهكذا على صدر «سبيل» ، رمز الأرض الأم ، ورمز الختان والرحم والولادة من جديد ، يموت (الإله الكبير براون) ، وعلى شفتى «سبيل» يعزف «أونيل» نشيد الحياة : «أبدأ يعود الربيع حاملا فى صلبه الحياة .. أبدأ يعود .. أبدأ .. أبدأ .. يعود الربيع ، وتعود الحياة ، ويعود الصيف والخريف والموت والسلام ، وأبدأ .. أبدأ يعود الحب

والحمل والولادة والألم .. ويعود الربيع حاملاً في صلبه قلع الحياة ... حاملاً تاج الحياة المتألق المجيد » .

• • •

إن « يوجين أونيل » ، الكاتب المسرحي العملاق ، لم يكن فحسب صرخة في وجه عصره ، بل صرخة في وجه كل المصور ، لأنه لم يكن فحسب كاتباً لعصره ، بل وكاتباً لكل المصور ..

الصرخة العاشرة

« ألبير كامى »

الإنسان ... ذلك المستحيل

« اختبرت العدالة لكى أغلّ وقيّاً للأرض ،
ومازلت أؤمن بأن هذا العالم ليس له معنى يعلو
عليه ، ولكننى أعلم أن هناك شيئاً فى العالم ، له
معنى .. وذلك هو الإنسان » .

« ألبير كامى »

مات عبثاً ، وهو الفيلسوف الذى عاش طوال حياته القصيرة ينادى بفلسفة العبث ..
فى يوم الاثنين ، الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، وفى الساعة الثانية والربع ظهراً ،
اصطدمت سيارة تسير بسرعة جنونية على طريق (سانس باريس) بشجرة من أشجار
البلوط ، وأسفر الاصطدام عن حادث مروع ، فبين حطام السيارة عثر على امرأتين فى حالة
إغماء ، وسائق مصاب مات بعد الحادث بأربعة أيام ، هو الناشر الفرنسى الشهير « ميشيل
جالهار » ، وشخص رابع مات للحظته ، والد يترف من رقبته ، وعلى وجهه أمارات
الدهشة ، وفى إحدى عينيه علامة استفهام ، وفى العين الأخرى ، علامة تعجب ؟ .. وحين
فتشوا جيبوه ، وجدوا بها بطاقته الشخصية ، وعليها هذه الكلمات :

(ألبير كامى) ... كاتب ، ولد فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ ، فى موندوق ، مديرية قسطنطينية) .
ولم يكن أمام مثقف العالم كله ، إلا أن يعلنوا الحداد الفلسفى والروحى على المفكر
الفيلسوف الذى عانى أمراض عصره وحاول أن يجد لها الدواء ، وعلى رجل السياسة
والأخلاق الذى ظللما ناضل من أجل قضايا الكرامة والعدالة والحرية ، وعلى الأديب الروائى
المسرحى الذى أثقل ضميره البحث عن مصير الإنسان ، وعلى الكاتب الصحفي الذى عاش

وقلبه ينبض بمأساة الجيل .

ولم يجد مثقفو العالم كله ، الغزاء في تلك الكلمات العشر ، التي كان « ألبير كامى » يحيا أكثر من غيرها ، ألا وهى : (العالم ، العذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ، الشرف ، البؤس ، الصيف ، البحر) .

وإنما وجدوا الغزاء في الكلمات الثلاث التي لخصت حياة « ألبير كامى » وفكره ، وكأنما هى أقانيمه الثلاث ، وهى .. (العبث ، والعهد ، والثورة) ..
غير أن الغزاء الحقيقي لكل مثقف هو أنه كان له شرف الانتساب إلى العصر الذى عاش فيه .
« ألبير كامى » ، بحيث كان قلبه ينبض وقلب هذا الرجل فى عصر واحد .

حياته هى حياة أبطاله ..

إن حياة « ألبير كامى » وكتابات وجهان لحقيقة واحدة ، أو هما وجه واحد للحقيقة واحدة ، فحياته هى حياة أبطاله ، بحيث لا يمكننا أن نفرق بين الإنسان « ألبير كامى » الذى حمل آلام العصر على كتفيه وتحملها بكل الشجاعة والشرف ، وبين أبطال مثل « سيزيف » ، وكاليف ، وميرسو ، وريو « من مضوا فى طريق الأمانة والعدالة إلى أقصى مدى ، وتحملوا ببطولة لا تخلو من تضحية عذابات الطريق .

لقد قذف « ألبير كامى » وسط صراعات العصر ، وهو عصر مزقه التناقض ، وانفصلت فيه السياسة عن الأخلاق ، والقيم عن المجتمع ، والفكر عن الحياة ، وبالتالي بات المصريون بموت القيم التي تعتبر بمثابة الوسيط بين الله والإنسان ، والتي كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى ماضى من تمرّد إنسانى ، فليس همّ العصر مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من كل معنى ، بل راح ينزع إلى نبذ احتمال وجود القيم على أى صورة من صور المطلق ، ولهذا كانت القضية الكبرى التي واجهت « ألبير كامى » هى خلق قيم جديدة فى عالم متناقض ، دون بعث الحياة فى القيم التقليدية القديمة ، التي عفى عليها التاريخ .

وكان عسيراً على « ألبير كامى » فى عالم متناقض يفتقر إلى صفة التعالى ، أن يخلق قيماً جديدة دون أن يبدأ بحمل التناقض نفسه قيمة من القيم ، ومن ثم راح يستبدل موت القيم الإنسانية بالتأكيد المستمر على حقيقة المسؤولية الإنسانية ، وبالتالي فإن الصورة التي انبثقت فى أعماله الفكرية والأدبية ، ليست إلا صورة البطل وقد حرم من كل عون (ميتافيزيقى) ،

فليست هناك قوى خارقة يسبب بها ، ولا قيم متواردة يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصوغ قدره بنفسه ، وينسجه وفق هواه ، وحيداً بلا عون أو نصير .

وهذا معناه أن أدب الهمرد لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر ، بل وضع في طريقه إلى الاستقرار ، وتلك هي التجربة التي يكابدها الوجود الإنساني ، والتي يسميها « جان بول سارتر » : العذاب . وتلك هي مسئولية كل فرد من الأفراد ، والتي يطلق عليها كذلك لفظ : الحرية . وتلك أخيراً هي الصورة التي رسمها « أندريه مالرو » للوضع الإنساني وهي الأساس الذي يقوم عليه ما أسماه : للصير .

وتلك هي دنيا « ألبير كامى » .. إنها الدنيا التي يقيم فيها « ميرسو » .. الغريب ، والتي يقيم فيها « دكتور ريو » الذي يصارع طاعوناً لا تزال طبيعته رمزاً مجهولاً ، وهي الدنيا التي يرمز لها (بصور البق ، والحجر الصخري ، وحالة الحصار) . إنها الدنيا التي قفص على كل فرد فيها كما قفص على « سيزيف » أن يدفع بحجر العتب إلى أعلى سفح شديد الانحدار ، ليعود فيندفع مرة ثانية فيدفعه من جديد .

وبنفس الدرجة التي لا يتنكب بها « كامى » دليل التناقض أو ما يسميه العتب ، لا يقنع بمجرد السخط أو الاستسلام ، فنرى البحر الشاسع كما نرى السجن الرهيب رمزين أساسيين في أدبه . لهذا كله ، كان لزاماً عليه ، وقد حمل في كيانهِ كل صراعات العصر ، أن يتجاوزها بحماسة العاطفي المتوهج وحسه الأخلاقي الشجاع ، فيستنكر كل فعل يؤدي إلى عذاب الإنسان ، ويوقظ في النفوس معنى العدالة والأمانة والشرف ، ويعمل على إعادة السياسة محقر أخرى إلى حرم الأخلاق ، ويقف في صف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويكون كما وصفه « سارتر » بحق ، آخر خلفاء « شاتوبريان » وأكثرهم حكمة وشجاعة .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل العدل والأمل ، والنبل والشرف ، والأمانة والعدالة ، تخرج من فم « ألبير كامى » لتسيل على قلمه ، وينطق بها أبطاله ، وتبشر بسعادة بشرية من نوع جديد .

تراجيديا الإنسان والعصر :

ويعتقد ما كانت حياة « ألبير كامى » هي حياة أبطاله ، كانت الأحداث الملمعة في حياته

هى المداد الذى كتب به أعماله ، وهو مداد يتزف عرقاً ودماً ، ليرسم فى النهاية تلك اللوحة المتساوية للحوار المتبادل بين الإنسان وعصره ، وهو الحوار الذى لخصه « ألبير كامى » فى بداية كتابه (أسطورة سيزيف) بهذين البيتين من أغنية بندار :

« يا نفسى الحبيبة لا تترعى إلى الحياة الأبدية ، بل استنفذى الممكن حتى النهاية » .
وكانت حياة « ألبير كامى » بالفعل محاولة لاستنفاد الممكن حتى نهايته ، وإن لم يغب القدر الإنسانى من أفق هذه الحياة لحظة واحدة وكأنما كان لها بالمرصاد ، حتى كانت مأساة موته .. هذا الموت الظالم .. هذا الموت المستحيل ..

ومع أن « ألبير كامى » نفسه لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصحفى حول حياته وشخصيته ، وكان يؤثر أن يحد الناس فى كتبه وكتاباته ما يههم أن يعرفوه ، فإننا نستطيع أن نستخلص من سيرة حياته تلك الخطوط والظلال ، بل والألوان التى أسهمت فى رسم تلك اللوحة (التراجيدية) للمأساة .. « ألبير كامى » .

فقد وُلد فى السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ فى مدينة (مندوف) التابعة لمديرية (قسطنطينية بالجزائر) ، وكان أبوه « لوسيان » عاملاً زراعياً لقي مصرعه بعد عام واحد من مولد ابنه الثانى « ألبير كامى » ، فى معركة (المارن) فى الحرب العالمية . « مارن .. جمجمة مفتوحة .. أحمى .. أسبوع طويل فى صراع مع الموت .. » .

أما أمه فتحلير من أصل أسبانى ، وكمن من مناسبة أفصح فيها « كامى » عن الراحة (الرومانسية) التى أمدته بها هذا الأصل الأسبانى غير المباشر ، وقد تزحت أسرته بعد وفاة عائلها إلى حى فقير مكتظ بالسكان فى مدينة الجزائر ، حيث عاش « كامى » مع أمه وجدته لأمه وعخاله وأخيه الأكبر فى شقة مكونة من غرفتين ، وراحت أمه تعمل خادمة فى بيوت الأغنياء لتعول هذه الأسرة ، وقد وصف « ألبير كامى » الجو العام لهذه الفترة من حياته فى كتابه (الظهر والوجه) بقوله :

« شد ما يشغلنى التفكير فى غلام كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة .. ياله من حى ويلمنزله من منزل .. لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ، ودرج لا يعرف النور . وحتى يومه هذا ، وعلى الرغم من مرور سنين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يتحسس طريقه إلى هناك فى أحلك الليالى ، وهو يعرف أن فى استطاعته قفز هذه الدرجات دون أن يتعثراً أبداً . لقد تملكه البيت وسيطر على مشاعره ، ولا زالت قدماء تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات

السلم بالإحساس المجرد ، ولا زالت يدها تهللغان من قضبان الدرابزين هلعاً غريزياً لا يقهر ، وذلك بسبب ما يجري فوقها من الصراخ .

والتحق «كامي» بمدرسة ابتدائية محلية عام ١٩١٩ بقى فيها حتى عام ١٩٢٤ ، حيث لفتت موهبته نظر أستاذه «لوى جرمان» الذى تعهده بالتشجيع حتى حصل على منحه دراسية بمدرسة «الليسية» ظل «كامي» يتردد عليها حتى حصل على شهادة (البكالوريا) عام ١٩٣٠ ، وفى أثناء دراسته اشترك فى فريق كرة القدم ، واهتم بالمرح ، وطمح إلى دراسة الفلسفة ، ولعل «كلامنس» وهو الشخصية الرئيسية فى رواية (السقطه) التى كتبها (ألبير كامي) ، يعبر تعبيراً بالغ الصدق عن هذه المرحلة فى حياة «كامي» ، فيقول :

«لم أكن صادقاً فى إحساسى وحاسى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أخدم فى الجيش فأقوم بتمثيل المسرحيات التى تؤديها بقصد المتعة والترفيه . وحتى فى يومى هذا .. أتحال المكانين الوحيديين فى العالم اللذين أشعر فى رحابها بالبراءة هما الأستاذ وقد اكتظ بالمفترجين فى مباراة يوم الأحد ، والمسرح الذى أكن له حباً لا مثيل له فى القوة والتطرف .»

دفاع عن الشمس :

وحاول «كامي» مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفرغ ، حتى حصل على (ليسانس) فى الفلسفة من جامعة الجزائر ، بعد أن أعد رسالة عن العلاقة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة المسيحية ، ممثلة فى «القديس أوغسطين» والفيلسوف «أفلوطين» . وفى عام ١٩٣٧ عاوده مرض التدرن الرئوى فهاقه عن الحصول على درجة «الاجريجاسيون» وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد ، لتبدأ دراسته فى كتاب الحياة .

وكانت سنوات شاقة ، مارس فيها «ألبير كامي» مختلف الحرف الصغيرة ، فعمل تارة فى بيع قطع غيار السيارات ، وتارة فى مكتب سمسار لأعمال التجارة البحرية ، وتارة فى إحدى الوظائف فى مكتب للأرصاء الجوية ، إلى أن التحق بوظيفة صغيرة فى بلدية للمدينة ، اضطر إلى التخلي عنها بعد أن كتب تقريراً عن سكان منطقة القبائل ، كشف فيه عن الكثير من جوانب الإنسان العادل عند «ألبير كامي» ، فضلاً عن أولى مواقفه الشجاعة التى دافع فيها عن إحدى قضايا العصر ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب ، الذين يعيشون فى

« بؤس » وجوع يقصر عن مداها التعبير ، في حين يعيش المستوطنون من الفرنسيين عيشة البذخ والاستغلال ، على زعم أن شعب القبيلة يعرف كيف يتكيف مع البؤس ، ولا يحس بنفس الاحتياجات التي يحس بها الأوروبيون .

وكان موقفاً عادلاً وشجاعاً ذلك الذي اتخذ « ألبير كامى » ، عندما واصل حملته من خلال جريدة « جمهورية الجزائر » التي كان يعمل بها محرراً صحفياً تحت رئاسة « باسكال بيا » ، فاضحاً المستعمر الفرنسى ، كاشفاً عن زيف منطقته وطلان دعواه ، مستنكراً الظلم من بلد يدعى أنه يحارب الظلم في غيره من البلدان ، ويتشدد بشعارات .. الحرية والإنهاء والمساواة .

وكان « ألبير كامى » يتصور أن مصيره قد ارتبط بالجزائر ، أرض الشباب ، والبحر ، والشمس الباهرة ، وأن واجبه يحتم عليه أن يساهم في بزوغ حضارة جديدة ، حضارة ذات شخصية فريدة ، حضارة يشترك في صنعها العرب والمستوطنون الفرنسيون ، وكان قد استطاع فوق أرض الجزائر ، وتحت شمسها المشرقة ، وبعد أن أسس فرقة مسرحية من الهواة سماها « مسرح الجاعة » كان يقوم فيها بدور الممثل والمؤلف والمخرج جميعاً ، استطاع أن يكتشف الحقيقة المزدوجة ، الحقيقة المتمثلة في ثنائية إقليم البحر المتوسط ، والتي عبر عنها في أولى مؤلفاته (الظهر والوجه) حيث تراه يؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربة التي عاشها حتى النخاع ، الفيض الغزير من الشمس والبحر في مقابل عقم الإنسان وفقره ، الاستغراق الممتع في ملذات الحس في مقابل الموت الذي يبدو أكثر إبحاءً بالعرب والمساءة ، انتعاش الرغبة والحنان في مواجهة حقيقة العزلة الإنسانية .

وهكذا .. هكذا في كل لحظة على أرض الجزائر ، نجد أن السعادة والشقاء يؤكد كل منها الآخر ، ويرجع السبب في عنف موقف « ألبير كامى » من كل منها ، إلى التناقض الكامن في وجودهما معاً متلازمين .

ولكن هذه الآمال جميعاً ، سرعان ما ضاعت سدى ، لأن « كامى » دفع ثمن هذا التقرير وظيفته الصغيرة في بلدية الجزائر ، وعمله الصحفى في جريدة « جمهورية الجزائر » كما كسب عداة للمستوطنين الفرنسيين الذين أرغموا الحاكم العام لمدينة الجزائر ، على طرده منها وترحيله إلى باريس .

دفاع عن الثورة :

وعاد «كامي» إلى باريس عام ١٩٤٢ ، ليعمل محرراً صحفياً في جريدة «باري سوار» ، ولكن الحرب العالمية كانت قد اشتعلت ، وبدأ الزحف الألماني يغزو أوروبا ، ويحتلها بلدًا وراء بلد ، حتى سقطت باريس ، واحتل (النازي) فرنسا ، فانضم «كامي» إلى حركة المقاومة السرية في باريس ، ورأس تحرير جريدة «كفاح» التي جعلت شعارها (من المقاومة إلى الثورة) .

وامتد الاحتلال (النازي) لفرنسا أربع سنوات «وكامي» يتحداه بكل قواه ، ويناضله في كل مناسبة ، ويواجهه بالكلمة الجريئة والموقف الشجاع ، وظل يحرر المقالات الاقتصادية للجريدة «كفاح» التي يدعو فيها الفرنسيين إلى مكافحة الظلم ومقاومة العدوان ، والوقوف في وجه قراصنة العصر ، وذلك كله بسلام العدل ، فلأن كان القدر البشري ظالماً ، فقدر الإنسان هو أن يكون عادلاً .. العدل .. ذلك المستحيل ، أوكما قالت «دورا» في مسرحية (العادلون) : «ولكن ، لا .. هذا هو الشقاء الأبدى ، نحن لسنا من هذا العالم ، نحن عادلون . هناك دفع لم يخلق لنا .. آه .. واربحتنا للعادلين ..» .

ويرد عليها «كالييف» في ذات المسرحية : «إننا نقتل لكي نبني عالماً لا يقتل فيه أحد ، نحن نقبل أن نكون مجرمين لكي نحتل الأرض من بعدنا بالأبرياء ..» .
لقد قاوم «ألبير كامي» الاحتلال (النازي) بكل قواه ، واشترك في حركة المقاومة السرية ، ومضى مع رجالها على الطريق الموحد ، وجرب معهم جراح العصر ، وعذابات الضمير ، وواجه معهم المصير المشترك ، وتعلم كيف يتمرد على الظلم ويشور على الجريمة مصداقاً لهذا (الكوجيتيو) الذي صاغه «ألبير كامي» ، وكأنما خلق للقرن العشرين : «أنا أنمرد فنحن إذن موجودون ..» .

وكان من جراء هذا كله ، أن تحررت باريس في عام ١٩٤٤ ، وتولى «ألبير كامي» تحرير جريدة «كفاح» العلنية بعد أن كانت جريدة سرية ، وسرعان ما استقال من رئاسة تحريرها واعتزل الصحافة ، لكي يفرغ لقضايا الفكر والفن والأدب ، وإن ظل دائماً يعبر عن رأيه في القضايا الملحة على ضمير العصر ، وذلك في المقالات التي جمعها فيما بعد ، في كتابه «مشكلات معاصرة» حيث عالج مشكلات التسليح الذري ، والحرب الباردة ، واستنكر

الإرهاب الاستعماري في مدغشقر ، والاستيطان الاستعماري في الجزائر ، وأيد الثورات الوطنية في قبرص والمجر وبولندا وألمانيا الشرقية .

وجاء عام ١٩٥٢ ، العام التالي لظهور كتابه (المتمرّد) الذي أحدث ضجة ثقافية كبرى ، وأسفر عن النزاع الحاد بينه وبين صديقه « جان بول سارتر » ، وهو النزاع الذي أفصح عن التناقض الجذري العميق بين الصراحة الفكرية لدى « سارتر » والحماس الأخلاقي لدى « كامى » ، ولكن النزاع سرعان ما تصاعد فصار هجوماً مرّاً على صفحات مجلة « الأزمنة الحديثة » اشترك فيه إلى جانب « سارتر » فرنسيس جانسون ، وسيمون دى بوفوار ، مما أدمى قلب « كامى » بأعمق الجراح ، فاتخذ في نوفمبر من نفس العام أجراً سياسياً هو استقالته من منظمة « اليونسكو » على أثر السماح لأسبانيا بالانضمام إلى عضوية المنظمة .

وبعدها لاذ « ألبيركامى » بالصمت والعزلة ، إلى أن كان عام ١٩٥٧ الذى منح فيه جائزة (نوبل للأدب) . فكانت تنجيّاً لفكر « ألبيركامى » وأدبه بعدما عاش حياته ابناً وفاقاً للأرض ، بغنى البحر ، وفرح بالشمس ، ويمجد النور .. النور الذى طالما ألّب فيه الإحساس بالسعادة والفرح بالحياة ، وحدد له طريقه فى مقاومة كل قوى الظلم والظلام .

« فى أحلك ظلمات العدمية التى تحيط بنا ، حاولت دائماً أن أبحث عن الطريق المؤدى إلى التغلب عليها ، لا عن فضيلة أونبل نادر ، بل عن وفاء غريزى للنور الذى وُلدت فيه ، ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرجعوا بالحياة حتى فى ساعة الألم والعذاب » .

ولكن الحياة هى التى ودعت « ألبيركامى » ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة ، وهو الذى قال عن نفسه فى أنحرىات أيامه « إننى مازلت فى بداية أعمالى .. » .

من العبث إلى التمرد :

العبث والتمرد والثورة ، هذه إذن هى المحاور الرئيسية الثلاثة فى آثار « ألبيركامى » الفكرية والأدبية ، أما العبث فقد عالجها فى رسائله الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره أدبياً فى رواية (الغريب) ، ودرامياً فى مسرحية (كاليجولا) ، وعلى عتبة (أسطورة سيزيف) ، يضع « ألبيركامى » فكرة الانتحار ، باعتبارها السبوع الذى يصدر عنه انجماحه الفكرى كله . وهو هنا ليس قضية (دراسة) ، وإنما قضية (استغلال جواب) على حد تعبير « روبرت دولوييه » .

فالاتحار يطرح قضية (معنى الحياة) ، وهو يعنى بكل بساطة (الاعتراف بأن الحياة لا تستحق أن تُعاش) . ولكن «كامى» يرفض الاتحار ، ويرى أن الحياة وإن لم يكن لها معنى ، فهي مع ذلك ينبغي أن تُعاش ، وهذا التناقض هو الذى يفجر الإجابة الخاصة «بأبير كامى» ، ويبرز بطولته منذ الآن .

وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل ، وقدرته على اختراق الحجب ، والنفوذ إلى الأسرار التى تضىء معنى على هذا الوجود ، الذى يبدو عارياً من كل معنى ، وإنما لأنه لا يريد أن يتخلى عن هذا العقل على الرغم من قصوره الواضح من ناحية ، ولأنه يرغب من ناحية أخرى فى التذرع بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسميه (صمت الكون ..) .

ولكن .. إذا لم يجد الإنسان للوجود معنى ، واستولى عليه الشعور بعث الحياة - فهل ينبغي أن يدعو ذلك إلى الاتحار؟

هذه هى المسألة التى يعدها «أبير كامى» أخطر للمسائل الفلسفية جميعاً ، فالبحث فيها إذا كان العالم له ثلاثة أو أربعة أبعاد؟ أو فيما إذا كان الفكر سابقاً أو لاحقاً للمادة؟ أو فيما إذا كان الكون محدوداً أو غير محدود؟ كل هذه المسائل توشك أن تكون هزلاً وتهريجاً إذا قيست بالمسألة الجوهرية ، وهى مسألة الحياة ، هل تستحق أو لا تستحق ما يبذل من أجلها من عناء ومعااناة؟

وقد يكون القول بعيشة الحياة ، وتجرد الكون من كل مغزى ، شيئاً قديماً عرفه الحكماء وردده الفلاسفة ، ولكن هذه الحكمة غالباً ما كانت تتخذ صورة النهاية التى ينتهى عندها الفكر ، أو الخاتمة التى ترسو على شاطئها التجارب ، أما «أبير كامى» فيعدها بداية المعركة الفلسفية أو مطلع الفكر الحر .

فهذا التغافل عن حقيقة الموت ، وهذا التعلل الساذج بتحقيق الآمال ، وهذا الغرور المضحك الناتج عن التجاح ، وهذه الضحكة البلهاء التى تعبر عن السعادة ، كل هذا يزدريه «أبير كامى» ، ويراه نفاقاً وخداعاً للذات وبجهاً للتحقيق الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر الواسع ، ألا وهى تجرد الوجود من كل معنى ، وما يتبع ذلك من شعور بعث الحياة . ولكن كيف ينشأ الشعور بالبعث لدى الإنسان؟ أو بالأحرى كيف يجد الإنسان نفسه واقماً فى قبضة الشعور بالبعث؟

الواقع أن «أبير كامى» يشبه نشأة الشعور بالبعث بمولد عاطفة الحب فى قلب الإنسان ،

كلهما يهبط على الإنسان من حيث لا يدري ، إنه شعور مفاجئ وبائس في نفس الآن ، ذلك لأنه ليس هناك ما يبيته ، ولأنه يظهر في أنه مظاهر الحياة اليومية أو السلوك المعتاد ، عند منعطف شارع ، أوفى داخل مطعم ، أو على محطة المترو . ومع ذلك فإن كل شيء يتغير نتيجة لهذا الشعور ، الذي هو تجربة شخصية خالصة يصعب نقلها إلى الآخرين .

ويصف « ألبير كامى » شعور العبث في بضعة كلمات ، شديدة الإيجاز ولكنها قوية الإيحاء : « نهوض ، ترام ، أربع ساعات في المكتب ، غداء ، ترام ، أربع ساعات عمل ، عشاء ، نوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ، الجمعة والسبت على الخط نفسه ، ونفس الطريق .. كل يوم .. وراحة معظم الوقت » .

وهكذا .. هكذا تمر الأيام ، يتلو بعضها بعضاً ، والإنسان يكرر هذه العملية ، أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً وراء عام ، وقد يكون الإنسان راضياً عن نفسه أو غير راض ، ولكنه مستسلم على كل حال لمصيره ، مذعن لدورة الزمن ، وإذا بيوم يأتي فيطراً عليه طارئ مفاجئ ، قد يحدث ذلك وهو يشغل سيجارة ، أو يمر شارعاً ، أو ينتظر الترام ، وإذا بعجلة الزمن تتوقف ، وإذا بساق الرجل لا تساق إلى حيث اعتادت ، وإذا بيده تأتى أن تقوم بما ألفت من أفعال ، وإذا بفكره يتوقف عن المضى في التفكير . إنه نوع من الملل ، نوع من السأم ، نوع من النفور ، شيء ما حزين يستولى على كيان الإنسان فيشل هذه الآلة عن دورانها المجهود ، ويطرح على ذهنه السؤال عن جدوى هذا السعى ، ومغزى هذه الحياة ، وإذا بالجواب السالب ، الجواب النقي ، إنه لا جدوى هناك ولا مغزى ، قبض الريح وحصاد الحشم ..

ومن هنا تنبغ فكرة الانتحار .. إلا أن المنطق في فلسفة « ألبير كامى » لا يكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعث الحياة وبين التفكير في الانتحار ، لأنه ليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، فضلاً عن أنه في الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبي بحدية الحياة ، ويأتنا نأخذها مأخذ الجد ، وفي هذا ما يناقض القول بعث الحياة . وهذا معناه أن الحياة تقتضى نوعاً جليداً من البطولة ، بطولة لا تعرف الأمل ولا تعرف الندم ، وإنما تعرف الفرد باستمرار ، وهو تقيض الزهد أو الاستسلام أو الإذعان .

وهذا هو البطل « سيزيف » .. إنه أسمى من العذاب وأسمى من الأمل ومن اليأس جميعاً ، فهو يعلم أولاً أنه محكوم عليه ، وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه ، وأن هذا

العذاب مدى حياته أومدى حياة الآلئة ، ولكنه مع ذلك يرفع الحجر إلى أعلى الجبل ، ويلاحقه إذا نزل إلى السفح ، وينحنى عليه ويحرص على ألا يسقط من بين يديه .
إنه يؤدى هذا العذاب كما لو كان واجباً مقدماً يمارسه بلا أمل ولا يأس ، لأن الأمل واليأس شىء واحد ، فمن يأمل فى شىء معناه أنه يائس من شىء ، إن صلاته اليومية أن ينحنى على الحجر ، ويرفع رأسه إذا سقط . إنه يقاوم المستحيل ، ويعلم أنه يقاوم المستحيل ، ومع ذلك يستمر فى مقاومة المستحيل .

من التمرد إلى الثورة :

ولكن هل معنى هذا أن « ألبير كامى » يشير بالعبث ، ويتنادى بالمستحيل ؟
كلا بطبيعة الحال ، فإن رفض « كامى » لفكرة الانتحار ، باعتبارها خيانة للأرض ، وللبحر ، وللنور ، ولشرف الإنسان ، وللمحب قد يكون الحقيقة الأولى فى هذا الوجود ، وإيمانه بعدالة الإنسان وحقه فى السعادة ، كل هذا يجعل من العبث بداية تدعو إلى تجاوزها ، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن . وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « لو سلم الإنسان بأنه ما من شىء ذى معنى ، فلا بد من الانتهاء إلى استحالة العالم » .

العبث إذن نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً أو غاية ، إنه نوع من (الشك المنهجي) الذى وجدناه عند « ديكارت » ، بل إن (أسطورة سيزيف) ، يمكن أن تعد (مقالاً فى المنهج) كتبت لعصرنا الحاضر ، وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « عندما حلت الشعور بالعبث فى (أسطورة سيزيف) ، كنت أبحث عن منهج لاعتزى منه ، كنت أمارس (الشك المنهجي) ، وكنت أفتش عن هذه اللوحة البيضاء التى يشرع الإنسان على أساسها فى البناء » .

ومن هنا كان انبثاق التمرد فى فلسفة « ألبير كامى » ، فالفكر الذى أدى به إلى العبث كان يفترض أن ينتهى به إلى التمرد فى وجه هذا العبث نفسه ، وكما أدى فعل (الشك المنهجي) عند « ديكارت » إلى الفكر ، ومنه إلى إثبات الوجود ، فإن التمرد ينتهى عند « كامى » إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود (الأنا) ثم وجود (الآخر) ، وهذا ما عبر عنه بقوله « إن البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة العبث هو التمرد .. » .

وكما عالج « ألبير كامى » العبث فى رسالته الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره

أدياً في رواية (الغريب) ، ودرامياً في مسرحية (كالبجولا) ، نراه يعالج التمرد في رسالته الفلسفية أيضاً (الإنسان المتمرد) ثم يعود ويصوره أدياً في رواية (الطاعون) ودرامياً في مسرحية (العاقلون) .

وها هو «ألبير كامى» في مطلع كتابه (الإنسان المتمرد) يعلن عن (كوجتيو) جديد ، يصرخ فيه بأعلى صوته : «أنا أنمرد فنحن إذن موجودون» .

على أن التمرد عند «ألبير كامى» نوعان : تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان ، وهذا هو ما يسميه (التمرد الميتافيزيقي) ، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد ، وهو ما يسميه (بالتتمرد التاريخي) ، النوع الأول : هو الذى ينبع منه العنصر بعث الوجود ، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً ، أى إلى العدمية المطلقة ، أما النوع الآخر : فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتي رأينا عدداً منها في العصر الحديث .

والواقع أن «ألبير كامى» هذا العقل الذى يجب الوضع ، وهذه الروح التى تمجد النور ، قد وجد أن حياة الإنسان تصطدم كل يوم بتناقضات العالم وعذابات الحياة ، حتى اعتقد أن الإنسان قد حكم عليه ظلماً بأن يعيش وهو الكائن العاقل في عالم غير معقول ، وأن ينشد الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب ، وهو لذلك لا يملك إلا أن يثور (الظلم الميتافيزيقي) سوى أن يقابله (بالشرف الميتافيزيقي) الذى يمكنه من الصمود لعيشة العالم ، والتمرد عليه حتى النهاية . تماماً كما فعل الدكتور «ريو» بطل رواية (الطاعون) الذى ظل يتحدى المرض ، ويحاول أن يتبرع من بين مخالفيه أكبر عدد من الأحياء ، مع علمه أن كفاحه عقيم ، ونضاله بلا جدوى ، لأن الطاعون لابد أن يتصرع عليه في آخر الأمر . .

إن الطاعون على الرغم مما يطغى عليه من موت وتناقض ، وعلى الرغم من أنه العيب ذاته والمستحيل ماثلاً ، فإنه قد كشف عن أنبل ما في الإنسان .. عن النضال المستعمرى صدر «ريو» ، عن البراءة الكاملة في نفس «كوتار» ، عن الطيبة الحلوة التى تطل من عيني الأم العجوز ، عن الرقة والحنان في قلوب العشاق والمحبين ، عن الأمانة والرجولة والصفاء والصبر والصمت والسعادة في سلوك سائر الأبطال !

كان تمرد (سيزيف) تعبيراً عن سخطه على اللوث وعاطفته الجياشة بالحياة ، وكان إنكاراً للانتحار وتحدياً للعبث أو المستحيل ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمرداً وحيداً أو واحدياً ، أما تمرد (الإنسان المتمرد) ، فهو يتبرع الفرد من وحدته ، ويجعل الإحساس

بالفرية والاعتزاب ، هو (الطاعون) المشترك بينه وبين الآخرين . وبذلك يصبح العرد هو الحقيقة الواضحة الأولى التي تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما نجمل من الممكن بالنسبة «ألبير كامى» أن يقول : «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون» ، فالعبد الذى يتمرد على طفيان سيده ، ويقول له «لا» ، إنما يقول فى نفس الوقت «نعم» ويؤكد قيمة إنسانية لا ينبغى أن تُهدر أو تُهان ، لأن البشر جميعاً من مظلومين وظالمين يشاركون فيها على نفس المستوى وبنفس المقدار ، وبذلك يكون العرد الذى هو فى أصله تعبير عن صرخة ذات وحيدة ، تأكيداً للتضامن بين البشر ، فإذا أنكر هذا التضامن ، فقد اسمه وانحرف إلى القتل والجريمة .

وهكذا ينتقل «ألبير كامى» إلى تناول حقيقة العلاقة بين العرد والجريمة ، وبخاصة تلك الجريمة التى يصفها بالجريمة المنطقية ، أو الجريمة المشروعة ، أو الجريمة (الأيدولوجية) ، فهو يسأل إن كان العرد الذى هو بطبيعته احتجاج على قدر ظالم وغير معقول . يمكن أن يؤدى إلى تبرير الجريمة الشاملة والقتل الجماعى ، وهل من الممكن أن نكتشف فيه على العكس من ذلك مبدأ ذنب معقول ، يحتاج على الظلم والعبودية والمهانة ، فى الوقت الذى يؤكد فيه كرامة الإنسان ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، هى ما يجسده «ألبير كامى» فى مسرحية (العادلون) . فإن أعضاء هذه المنظمة الفريدة متمردون مثاليون ، لم يعرف تاريخ العرد لهم مثيلاً ، إنهم يعانون صراعاً ممزقاً عنيفاً ، ويظلون أبرياء على الرغم من كل ما أراقوه من دماء ، إنهم يعينون للفعل حدوداً ، فهو خير وعدل ، ما راعى الحد ، وهو شر وظلم ، إن تعدها ، الوفاء للحد وللمعيار وفاء للثورة ، وتحطى الحد وتجاوز المعيار كنكوص عن الثورة ، وانهايار فى هوة العدمية المطلقة .

إن «كاليف ودورا» ورفاقهما وحيدون أمام أنفسهم ، ولكنهم متضامنون أمام الموت ، إن تمرد الواحد منهم يتجاوز حدود الفرد ، بل يتعدى قيمة حياة الفرد ، ويصبح حقاً للإنسان من حيث هو إنسان . ومن ثم فإن وجودهم كله يحقق ذلك (الكوجيتيو) الذى بدأ فى (الإنسان المتمرد) بمقولة : «أنا أتمرد ، فنحن إذن موجودون» ، وانتهى فى (العادلون) بمقولة : «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون» .

وهكذا ينتقل «ألبير كامى» إلى (العرد الميتافيزيقى) ، الذى يصفه بأنه حركة يواجه بها

الإنسان قدره وقدر البشرية بأجمعها ، محاولاً أن يسترد الوحدة السعيدة وأن يتخلص من عذاب الموت وآلام الحياة ، ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا (الهرد الميتافيزيقي) إلى (تورد تاريخي) ، فينسى أصله ويتنكر لمنبعه ، ويزحف إلى السيطرة على العالم كله من خلال فعل الثورة .

من الثورة إلى التضامن البشري :

والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التي عرفها العصر الحديث ، والتي عرفتها أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، قد اقترنت فيها هذان النوعان المتباينان من الهرد ، لأن (الهرد الميتافيزيقي) يعمل في طياته جرثومة العلمية المطلقة الكامنة في قلوب العديد من الثوريين في هذا العصر الرهيب .

وتلك هي مأساة القرن العشرين كما يراها «ألبير كامى» ، أن يتحول الهرد إلى ثورة ، فيبعد أن قتل الإنسان (المملك) في الثورة الفرنسية ، وبعد أن قتل الإله في الثورة الروسية ، وجد نفسه وحيداً في هذا العالم ، وليس أمامه أى يقين ، فاندفع اندفاع اليائس إلى هوة العلم ، مرة في صورة الإرهاب الفردى والفوضى ، ومرة أخرى في صورة الإرهاب الذى تنظمه الدولة سواء في صورته (اللامعقولة) عند (الفاشية) ، أو في صورته (المعقولة) عند (الشيوعية) .

ويرى «ألبير كامى» جرثومة العلمية المطلقة سارية في التفكير الثورى المعاصر ، في صورة الشعار المرفوع باستمرار ، والقاتل بأن (الغاية تبرر الوسيلة) ، فتطبيق هذا الشعار هو الذى يؤدى إلى تلك العلمية ، حيث ترتكب أبشع الجرائم باسم أنبل الغايات ، وهنا يصبح لزماً علينا أن نحكم على هذه الوسيلة نفسها ، فإن كانت تتضمن إهدار كرامة الإنسان ، لم يعد من حقنا أن نبررها بأية غاية مها كانت عظيمة ، وهذا ما عبر عنه «ألبير كامى» بقوله : « إنه إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، لما الذى يبرر الوسيلة ذاتها ؟ .. » .

الجواب عند «ألبير كامى» هو القيمة الإنسانية وحدها ، والتثبت في جميع الأحوال من تلك القيمة الإنسانية ، التى ضلت الثورات الحديثة طريقها عندما تنكرت لها ، مع أنها كانت هى النبع لهذه الثورات .

إن الثورة عندما تعجز عن خلق قيمة إنسانية حقيقية ، يصبح «برومثيوس» الوحيد الذى

ثار على الآلهة من أجل البشر ، « قيصر » الوحيد الذى يُملئ إرادته على الشعب ، وعندئذ يصبح الإنسان شيئاً يعامل معاملة الآلة أو الأداة التى يُراد بها تحقيق غايات أخرى . وفى هذا إلغاء للإنسان ، وإلغاء لهدفه الحقيقى ، لأن الإنسان هو الهدف الحقيقى للإنسان .

فإذا عدنا بعد هذا كله ، وتساءلنا ، عن هذا الهدف الذى يسعى إليه الإنسان ، كانت إجابة « ألبير كامى » : إن الهدف هو مساعدة الإنسان على الحياة ، لكى يثور فى وجه الموت ، واعطائه السعادة ، لكى يتمرد على شقاء العالم ، ومنحه العدالة ، لكى يناضل الظلم الذى يحيط به من كل جانب ، واحترام إنسانيته ، لكى يتوخى فى أفعاله أن يعثر البشر على تضامنهم من جديد .

إن « ديجو » الشخصية الرئيسية فى مسرحية (الحصار) ، يريد أن ينقذ سكان المدينة الأسبانية البائسة (كاريز) ، والدكتور « ريو » فى رواية (الطاعون) ، يريد أن يأخذ بيد سكان مدينة (أوران) ، « وكاليف » بطل (العادلون) ، يطمح فى إنقاذ البشرية بأسرها ؛ انهم جميعاً يريدون عن طريق مواجهة الخطر المشترك أن يتضامنوا فى طبيعة واحدة ، يشترك فيها أبناء الإنسان جميعاً .

وهذا معناه أن الطبيعة الإنسانية كائنة فى الموقف المشترك الذى يتخذه وجدان جميع الأفراد ، الذين يواجهون خطراً مشتركاً ، ويحذلون أنفسهم متضامنين لدفع هذا الخطر ، حيث تتجلى الطبيعة الإنسانية فى الوجود المشترك إزاء الخطر المشترك ، وهو ما يسميه « ألبير كامى » بالتضامن البشرى ، والذى عبر عنه على لسان أحد أبطاله بقوله : « لقد كسبنا تضامناً عن طريق العذاب ، وبهذا التضامن لم نتجاوز ذاتنا المحدودة فحسب ، بل انتصرنا كذلك على الوحدة ، من غير أن نحرم الفرد من حقه فى أن يكون وحيداً .. » .

أجل إن الموجود الحق ، هو دائماً ذلك الكائن الذى يتميز بالوعى ، فيتمرد على العيب ، ويثور على المستحيل ، ولن يكون ذلك الكائن سوى الإنسان .

صرخة النور :

« هذا هو « ألبير كامى » .. التنوير الأخلاقى والتأثير الفكرى ، أو الكاتب ورجل الأخلاق ، وقد اتحد معاً فى شخصية واحدة ، شخصية تقى للإنسان ، وتقوى للبحر ، وتفرح بالشمس ، وتمجد النور . مما جعلها شخصية فريدة متميزة عن بقية معاصريه ، صدرت أعمالها

عن إحساس عميق ينبض العصر، وعن استجابة واعية للسلات السائدة في هذا العصر. وإن ارتباطه بأهل الجنوب أو شعوب البحر المتوسط، ليلبدو واضحاً في فكره ونثره، ذلك لأن التزامه بما سماه الفكر المشرق أو فكر النور، حيث الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للفرد، وحيث فكرة الاعتدال كمثال أعلى للانطلاق، وحيث الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان بالتاريخ، هذا الارتباط هو الذي مكّنه من أن يحمل حكمة الماضي مستساغة في هذا العصر الحاضر، من خلال إيمانه بالنظرة اليونانية إلى الحياة، واتصاله أوثق الاتصال بأوروبا المعاصرة.

إن «أليركامي» نفسه هو بمثابة النور الأفريقي الساطع الشجاع، الذي كانت حياته وكانت كتاباته صراعاً دائماً مع عتمة الموت وظلمة العدم، وما أروع هذا النور الباهر الذي يلهم أبناء البحر المتوسط، ويقربهم من الروح اليونانية، عندما يصطدم بالظلال الجرمانية والسلافية الشديدة العتمة البعيدة الغور.

«وقوفاً في مهب النسيم، تحت الشمس التي تلغى جانباً من وجوهنا، نتطلع إلى النور! وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأملس، إلى ابتسامة هذه الأسنان الناصعة».

إنها صرخة «أليركامي» في وجه العصر، وهي ليست صرخة العبث، ولا صرخة العزود، ولا صرخة الثورة، ولكنها صرخة النور، النور الذي ظل «أليركامي» على إخلاصه له مدى الحياة، يفرز من أشعته كتاباته، وينسج من خيوطه مواقفه، ويتخذ نبراساً له على طول الطريق.. الطريق إلى نفسه وإلى الآخرين، الطريق إلى السعادة وإلى الإنسان.. ذلك المستحيل.

الصرخة الحادية عشرة

« روجيه جارودى »

الحياة ليست لها صفات ..

« إذا كانت الواقعية بما يبرها النقدية
الكلاسيكية ، لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل
« بيكاسو » ، أو أديب مثل « كافكا » أو شاعر مثل
« سان جون بيرس » ، فما العمل إذن ؟ هل يتعين
علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن
بمحجة أن أعمالهم غير واقعية ؟ » .

« روجيه جارودى »

كل شيء يتغير ، وكل شيء قابل للتغير ، الإنسان يتغير ، الواقع يتغير ، المجتمع يتغير ،
الحياة تتغير ، الحقيقة ذاتها تتغير ، لأن التغير فى ذاته هو الحقيقة ، فالتغير هو قانون الوجود ،
والوجود فى صحيحة حقيقة متغيرة ، وإن العبارة التى أطلقها الفيلسوف الإغريق القديم
« هرقليطس » : « أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين » ، لأن مياهاً جديدة تجرى من حولك أبداً .
هى عبارة عميقة المغزى بعيدة المدى ، لأنه لولا التغير لم يكن شيء ، فالاستقرار عدم
وموات ، أما التغير فصراع بين الأضداد ، ليحل بعضها محل البعض الآخر (فالشقاق) ، على
حد تعبير هذا الفيلسوف (أبولاشياء وملكها) .

هذه الحقيقة هى التى أدركها فيما بعد ، وبعد مضى عدة قرون الفيلسوف الألماني الحديث
« هيغل » ، ومنها صاغ قانونه المعروف بقانون الأضداد ، ومؤداه أن العقل أو الفكرة
الشاملة (، هو الحقيقة الموضوعية الكامنة وراء الظواهر ، وأن هذه الفكرة الشاملة تحكمها
ثلاثة قوانين ، هى التى عرفت بقوانين (الجدل الهيكل) وهى التى كان لها أكبر الأثر على

(الفلسفة الماركسية) ، فإذا كانت (الماركسية) قد أحلت المادة محل الفكرة الشاملة واتخذتها أساساً تقيم عليه مذهبها الفلسفى ، فإن أهم ما يميز هذه المادة هو نفسه أهم ما يميز (الفكرة الشاملة) ، سواء من حيث وجودها وجوداً موضوعياً خارج وعى الإنسان ، أو من حيث حركتها الدائمة على اعتبار أن الحركة هى شكل وجود المادة ولا يمكن للمادة أن توجد بلا حركة ، وأخيراً من حيث أن مصدر هذه الحركة ليس خارجياً عن المادة ولكنه داخل فى صميمها ، فالصراع الداخلى هو الذى يدفعها إلى الحركة والتغير .

الواقع والنظرية :

والذى يهمنى من هذا كله هو أنه إذا كان الواقع فى تغير مستمر ، وكان التغير هو قانون الحياة سواء فى ذلك الحياة الطبيعية أو الحياة الإنسانية ، فإن النظرية التى هى انعكاس للواقع ومحاولة للتعبير عنه فى صياغة فكرية ، لا بد وأن تعكس ما يطرأ عليه من ظروف ، وتستجيب لما يحدث فيه من تغير . هنا ، وهنا فقط يمكن للنظرية أن تحمل فى طياتها عناصر صدقها وضمان استمراريها ، لأنه لا معنى لنظرية جامدة تعبر عن واقع متحرك ، ولا معنى أيضاً لأن يظل الواقع المتغير أسيراً لنظرية متحجرة ، فتغير الواقع يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التى جاءت أصلاً لتعبر عن هذا الواقع ، ولا معنى هذا تخطئ النظرية ، فإن كل فلسفة (علمية) قادرة بمنهجها (الجدلى) على استيعاب هذا التغير ، وذلك على العكس من الفلسفات (المذهبية) المغلقة التى لا تستطيع بحكم منهجها (الدوجماطى) إلا أن تتوقف مفسحة الطريق أمام الفلسفات الأخرى المضادة .. تماماً كما حدث للفلسفات الآلية للمتطرفة ، والمذاهب القائلة بالاحتمية ، وسائر الترععات التى تحاول أن تقدم تفسيراً ميكانيكياً للواقع . لهذا كان أهم ما يميز النظرية (الاشتراكية) عن سائر النظريات المادية السابقة عليها ، هو احتوائها على قوانين الجدول التى تجعل التغير حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة علمية ، كما تجعل الفكر الاشتراكى منظوياً فى ذاته على مبدأ مراجعته وتعليقه وإعادة النظر فيه . والواقع أن أصالة الفكر الاشتراكى وحيويته إنما تقاس بقدرته على مراجعة أصول النظرية باستمرار ، على نحو يجعله مسيراً لحركة الواقع من ناحية ، قادراً على رفع أى تناقض قد ينشأ بين النظرية والممارسة من ناحية أخرى .

واقعية بلا ضفاف :

من فوق هذه القاعدة المنهجية الهامة التي كان لزاماً على الفكر الاشتراكي أن يدركها ويعيها وهو بصدد تطوير ذاته مسابقة لحركة الواقع من حوله ، صلب هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) للفيلسوف الاشتراكي «روجيه جارودي» ، إسهاماً منه في حل الأزمة المنهجية التي ظهرت على جبين الواقعية الاشتراكية ، والتي بدت معها وكأنها غير قادرة على استيعاب الأشكال الفنية الجديدة ، سواء في الشعر ، أوفي الأدب ، أوفي الفن التشكيلي .

فإذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية القديمة لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل «بيكاسو» ، أو أديب مثل «كافكا» ، أو شاعر مثل «سان جون بيرس» .. فما العمل إذن ؟ هل يتعين علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن بحجة أن أعمالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن توسع من تعريف الواقعية على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، وعلى نحو يسمح لنا بإضافة هذه الإبداعات الجديدة إلى تراث الماضي ، وعياً بأبعاد الحاضر وإضاءة لرؤى المستقبل ؟

إنه كائنات ما كانت الإجابة على هذين السؤالين ، فإن الأمر الذي لا جدال فيه أن الواقعية الاشتراكية تعانى أزمة منهجية حادة لابد من طرحها للمناقشة بدلاً من كبتها ، ولابد من إجراء حوار نقدي بشأنها بدلاً من أن تترك هكذا فريسة لأعدائها الذين لا يتوانون عن أن يوجهوا إليها سهام النقد ، ويشنون عليها حرب الاتهامات . ومن هنا كان تصدى «روجيه جارودي» لتحمل مسؤولية نقد النظرية الاشتراكية ، وإعادة النظر في أصول الواقعية ، بقصد مراجعتها وتعمليها في ضوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله : «لقد اخترنا الطريق الثاني بمحض إرادتنا ، وعليه فقد اخترنا بالذات أفعالاً حرماناً أنفسنا طويلاً من تنويعها باسم المعايير الضيقة للواقعية» .

ويبدأ «جارودي» مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادره على جانب كبير من الخطورة والأهمية مؤداه أن الواقعية ينبغي أن تتلمس في الإبداعات الفنية ذاتها لاقبل ذلك ، أى أن تعريف الواقعية يكون من خلال الأعمال لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جاهزة .. ووجه الخطورة في هذه المصادرة أنها تحجر الكثيرين ممن ينسبون أنفسهم إلى (الماركسية) على (غريلة) الكثير من الأفكار (الدوجماتية) الجامدة التي اعتبروها يقيناً

لا يقبل الجدل ، أما وجه الأهمية فيها فيتمثل في تنقيتها للواقعية من شوائب التطبيق العقائدى الجامد ، ومن الاستشهاد (بالنصوص المقدسة) التى تكتم الأفواه وتوقف كل حوار . وليس أدل على ذلك من المثل الذى يسوقه «أراجون» من ميدان الأدب عندما جمد دعاة الواقعية عند نصوص «بلزاك» التى استشهد بها «أنجلز» وبمقتضاها رفضوا كل ما لغير «بلزاك» غافلين عن أنه إذا كان «أنجلز» لم يتكلم عن «ستندال» ، فذلك لأنه لم يقرأه ، ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذى ضربه «أنجلز» بـ «بلزاك» ليس (النص) أو (القول الفصل) فى «بلزاك» ، بل مسلك «أنجلز» إزاءه ، وأن الانحداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القدرة على استيعاب أفكار «ماركس» و«أنجلز» فى مواجهة حدث آخر .

وإلا فما قول دعاة الواقعية فى تلك الإبداعات العظيمة التى وسعت من نظرتنا إلى الواقع ، بل والى فحرجت مافى الواقع نفسه من أبعاد جديدة ، ومع ذلك لم تسبب نفسها للواقعية ولم يقل أصحابها أنهم واقعيون ، وليس أدل على ذلك من الفنان «ماتيس» الذى كان يقول إنه ينطلق من الواقع ، وإنه لا يستطيع أن يستغنى عنه ، ومع ذلك لم يكن يتفوه بكلمة «الواقعية» .

على أن مصادرة «جارودى» القائلة بأن «الواقعية تُعرف بالأعمال ، لا قبل الأعمال» ، ليست المصادرة الفكرية الواقة فى فراغ ، ولكنها تمتد بجذورها إلى القضية الأساسية فى المادة الفلسفية وفى الواقعية الفنية وهى (أن الوعى لا يحدد الحياة ، بل إن الحياة هى التى تحدد الوعى) .

وتأسيساً على هذه القضية الجدلية الهامة التى يتفق معها أى نوع من الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة ، يمكننا أن نحدد علاقة العمل الإبداعى بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وبظروفه الاجتماعية من ناحية أخرى ، ويتأثيره فى حركة التاريخ من ناحية أخيرة .. فعند «جارودى» أننا (لا ينبغي أن نستتج مفهوم أى إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي) ، وليس أدل على ذلك من كل من «ماركس» و«أنجلز» فقد كان «ماركس» من حيث أصوله الطبقي ، (بورجوازيًا) صغيراً كما كان «أنجلز» من أبناء (البورجوازية) الكبيرة ، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمت بصلة إلى وضعهما الطبقي . ولكن هل معنى هذا أن الوضع الطبقي للفنان لا علاقة له بإبداعه الفنى .. «سان جون بيرس» مثلاً باعتباره (بورجوازيًا) كبيراً ألا تؤثر أصوله الطبقيّة فى رؤيته الشعرية للعالم وفى تصوره الفنى للحياة ؟ الواقع أن العمل

الفن ليس رد فعل مباشر لظروف شخصي أو عائلي بمقدار ما هو إجابة إيجابية على مجموع الأسئلة التي يطرحها الفنان على كل من عصره ، ووسطه العائلي ، وظروفه الاجتماعية ، واثقته الديني ، وتحصيله الثقافي . وعلى ذلك يكون من التقصير الشديد في رأى « جارودى » أن ننظر إلى أشعار « بيرس » على أنها تعبير عن حالة نفسية مريضة عند (بورجوازي) كبير يحفل منصباً هاماً في وزارة الخارجية الفرنسية ... والخلاصة أن دراسة العمل الفني في علاقته بالوضع الطبقي للفنان ضرورية على ألا تكون تفسيراً لأعمال الفنان ولا حكماً على قيمة أعماله .

ونفرغ من تحديد علاقة العمل الإبداعي بالوضع الطبقي للفنان ، لنرى على أى نحو ينبغي أن ننظر إلى علاقته بالإطار الاجتماعي الذي يعيش فيه ذلك الفنان ، وعند جارودى « أن العمل الخلاق الذي يتم في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة .. عملاً متدهوراً » ، وتلك نتيجة ثورية كان من الشجاعة أن أعلنها « جارودى » . لما أكثر الأعمال الفنية العظيمة التي أنكرها غلاة الواقعية ممن نظروا إليها نظرة تقليدية حرفية انتهت بهم إلى تجريدهم هذه الأعمال لا من عظمتها فحسب ، بل ومن كل ما تنطوي عليه من قيمة فنية .. وأماجنا الانطلاقات الكبرى التي حققها « بيكاسو » في مجال الفن التشكيلي ، فإن ثورته على قواعد المنظور التقليدي وعلى مفهوم الحيز الذي ساد منذ عصر النهضة الإيطالية ، استطاعت أن توسع من مجال رؤيتنا للواقع ، وأن تفتح الواقع نفسه على أبعاد أخرى جديدة ، وبذلك لم يعد المنظور التقليدي ، ومع كل الروائع القديمة المبنية على المنظور (سوى حالة خاصة من حالات الواقعية) ، كما أصبحت أعمال « بيكاسو » (عبارة عن تخطي جلد لهذه الحالة) فهل نترك هذا كله ونحاول أن نقدم تفسيراً اجتماعياً لأعمال « بيكاسو » عن طريق الفوضوية الأسبانية ، والتحليل المعنوي المميز لمرحلة (الإمبريالية) ، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ، إلى آخر هذه الأوضاع الاجتماعية التي تؤدي بنا إلى القول بأن فن « بيكاسو » متدهور ، لأنه يكشف عن وجه (البورجوازية) المتدهورة ؟

بعد أن رأينا كيف ينبغي أن تكون نظرتنا إلى علاقة العمل الفني بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وإطاره الاجتماعي من ناحية أخرى ، نحاول الآن أن نعرف على أى نحو ينبغي أن ننظر إلى العمل الفني في علاقته بحركة التاريخ . ولعرفة ذلك لابد لنا عند « جارودى » من التفرقة بين مهمة الفنان التي تختلف بالتنوع عن مهمة كل من المؤرخ أو الفيلسوف .. (الواقعية) لا تطالب الفنان بأن يعكس الواقع في شموله ، فذلك مهمة الفيلسوف ، ولا تطالبه بأن يحدد

المسار التاريخي لمرحلة بعينها أول شعب بالذات ، فتلك مهمة المؤرخ ، وإنما يكفى العمل الفني العظيم أن يكون مجرد شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة بعينها من فترات التاريخ « فقد يحس الكاتب مثلاً ويعبر بقوة عن هذا المظهر أوذاك من مظاهر الغربة ، دون أن تتكشف له أسبابها أو إمكانيات تجاوزها ، فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً » ، وهذا بعينه هو ما حدث بالنسبة للأديب العظيم « كافكا » .. فقد عاصر « كافكا » ثورة أكتوبر ، وأطل برأسه على التحولات الكبرى التي حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكنه ظل حبيس ذاته ، أسير ما يعانيه من شعور بالاغتراب ، ومع أنه لم يستخلص من وعيه بظاهرة الاغتراب النتائج الثورية المترتبة على هذه الظاهرة ، فإنه عبر عنها أروع تعبير فني ، وبالتالي أصبح أدبه فيها بعد مطابقاً للواقع التاريخي .. فهل يمكننا أن نرفض اليوم ما يمكن أن يصبح في الغد تعبيراً عن الواقع التاريخي ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكي « تشيكوسلوفاكيا » لأعمال « كافكا » ، فضلاً عن إساءته تقدير أعماله ، للدليل على أن هذا في رأي « أراجون » « لا يمكن أن يقف على قدميه ، ويؤكد الثقة في مستقبل الفكر الإنساني » .

ومن هنا كانت ضرورة الثورة على الواقعية الاشتراكية بمفهومها التقليدي القديم ، الذي ثبت على قوالب جامدة وأطر جاهزة لم تعد تسير الواقع في تغيير المستمر ولا الإنسان في حركته المتطورة ، ومن هنا أيضاً كان التصور الجديد للواقعية ، والذي قلسمه « جارودي » إنقاذاً للنظرية من أمرين كلاهما شر .. أحدهما هو صراخ أعداء الواقعية ، والآخر هو الإنتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . ومن هنا أخيراً كانت ثورية الحدث الذي أقدم عليه « جارودي » بإصدار هذا الكتاب (واقعية بلاضفاف) وهو الكتاب الذي أعلن في نهايته أن (الواقعية) في الفن ، هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعي أرقى أشكال الحرية .

أما كيف تحققت ثورة « جارودي » على الواقعية الفنية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، فهذا ما سنراه الآن تفصيلاً بعد أن رأيناها إجمالاً ، وذلك من خلال الثلاثة الكبار الذين اختارهم « جارودي » صوراً للثورة كل من ناحيته ، أحدهم تعبير عن الثورة في ميدان الفن ، والآخر تعبير عنها في ميدان الشعر ، والأخير تعبير عنها في ميدان الأدب ..

بيكاسو.. أو الثورة في صورة فنان :

يستهل « جارودي » الفصل الذى عقده عن « بيكاسو » من حيث هو تعبير عن الثورة في جانبها الفنى ، بمسلماتين تبدوان تافهتين للوهلة الأولى ، ولكنها لا تلبثان أن تكشفنا عن العديد من القضايا ، إذا ما وضعنا تحت تحليل العقل (الجدلى) ، هاتان المسلمات مؤداهما أن : « بيكاسو » إنسان ، وأن هذا الإنسان مصور . وترجمة هاتين المسلمات عند « جارودي » أنه يعمل العالم في جنباته ، وأن أعماله تحول العالم المفروض علينا إلى عالم يقيمه هو . وهنا تنشأ المشكلات وتثور القضايا . فصحيح أن الفن انعكاس لعناصر خارجية .. عناصر نفسية ، وعناصر اجتماعية ، وعناصر بعضها مستمد من البيئة ، والبعض الآخر مستمد من روح العصر . ولكن الصحيح أيضاً أن هذه العناصر وحدها لا تكفى لعمل فنى ، فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر ولكنه عملية خلق . فكل عصر وكل وسط يطرح على الإنسان قضايا ، ولكن هذا الإنسان لن يستطيع الإجابة عليها إلا إذا كان خلافاً . وعند « جارودي » إنه إذا كان تصوير « بيكاسو » قد سيطر حتى الآن على ثلثي القرن العشرين ، فما ذلك إلا لأن « بيكاسو » عرف كيف يقرأ قانون هذا العصر .

ومع أن « بيكاسو » لم يقدم لنا صورة تقليدية أو مثالية لهذا العصر ، فإنه أثبت لنا أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى ، ذلك لأن « بيكاسو » لم يكف بتغيير التصوير فحسب ، بل أسهم أيضاً في تغيير أسلوبنا في الرؤية . فالرسامون من ناحية لم يعدوا مقلوهم أن يرسموا ما كانوا يرسمونه قبل ظهور لوحة (آنسات أفينيون) في عام ١٩٠٧ ، ولا نحن أصبح في مقلوبنا تقبل الأشكال القديمة للكريمى أو الحذاء أو الوجه أو المنزل . فإذا عدنا وسألنا ولكن كيف حدث هذا التغيير ؟ لوجدنا أنفسنا مباشرة أمام طرح جديد لقضية الجمال وفلسفة الفن .

يقول « بيكاسو » (الضد يسبق الإيجاب) ، ذلك هو القانون (الجدلى) الذى يحكم نشاطه التشكىلى ، وقبل أن نلتحق بتطبيق هذا القانون في أعمال « بيكاسو » التى تفاوتت بين الأزرق والوردي ، وبين (التكسيبية والكلاسيكية) ، وبين لوحة (جرنيكا) ، والنقوش الزخرفية في لوحة (نشوة الحياة) يحلر بنا أن نسأل (ضد أى شىء يصور « بيكاسو » ؟) . ضد كل ما يتنى إلى عصر مضى ، هذا إذا وضعنا في اعتبارنا أن « بيكاسو » عاش لحظة

حاسمة في التحول التاريخي ، هي اللحظة التي تفصل بين قرنين كل منهما يشكل علماً بأسره ..
نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .

وهكذا كان أول تمرد له موجهاً ضد (الأكاديمية) ، ولكنه تمرد مزدوج ، أوتورد
ذو شقين ، أحدهما يتزع نحو الابتكار والآخر نحو الحنين إلى البدائية ، وذلك هو ما تمثله أعمال
ما قبل عام ١٩٠٧ وبخاصة الأعمال التي تعرف (بالمرحلة الزرقاء) ، والتي تشكل ثورة
« بيكاسو » المضمونة على عالم اللوحة الرخيصة والتعفن (البورجوازي) ، فها هو يتزع إلى التعبير
عن عالم البؤس والشقاء .. الأيدي الطويلة الهزيلة الباحثة عن الدفء الإنساني ، الحركات
الانسيابية الخفية التي تنشأ الاتصال ، الأعمى الذي يتحسس خطاه بحثاً عن الرغيف .
والذي يهتما تشكيليًا من هذه (المرحلة الزرقاء) ، أنها تمثل مرحلة نضالية ضد المحاكاة
الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلوين الأكاديمي بالاعتماد على درجات اللون
الأزرق وحده ، ومن هنا كان احتواؤها على بذور المرحلة التكعبية التي شكلت ثورة حقيقية
في فن « بيكاسو » بخاصة وفي الفن التشكيلي بوجه عام .

على أن انتقال « بيكاسو » إلى هذه المرحلة الحاسمة لم يتم مصادفة ، بل سبقته مرحلة وسطى
تقع ما بين المرحلتين ، وإن كانت في حقيقتها امتداداً للمرحلة الأولى ، تلك هي (المرحلة
الوردية) التي لا يميزها عن (المرحلة الزرقاء) غير الألوان الدافئة بدلا من الألوان الباردة ،
واللون الأحمر المضاف بدلا من اللون الأزرق وحده ، ثم الأشكال المنفتحة بدلا من
المنطوية ، والخطوط المناسبة بدلا من خطوط الانحناء .

غير أنه إذا كان اتجاه « بيكاسو » إلى (المرحلة الزرقاء) قد شكل ثورة ضد التزعة
(الأكاديمية) التي سادت نهاية القرن التاسع عشر ، فإن اتجاهه إلى (المرحلة التكعبية) شكل
هو الآخر ثورة ضد التزعة التأثرية التي سيطرت على مطلع القرن العشرين . والحق أن الثورة
التي شنها « بيكاسو » على التأثرية لا تقف خطوطها عند مجرد استرجاع الموضوع الذي ضاع من
بين يدي (التأثريين) ، أولئك الذين انصرفوا إلى الضوء جاعلين منه مركز الثقل الحقيقي في
استكشاف العالم الخارجي ، مبتعدين عن الأشياء نفسها ، مضحين بأشكالها وكتلها لصالح
ذبذبات الضوء المنكسرة على الحواف تارة ، المنبثقة للكتل تارة أخرى ، أقول إن (تكعبية)
« بيكاسو » لم تقف عند مجرد الثورة على (التأثرية) ، بل امتدت إلى إعادة النظر في مبادئ
التصوير التقليدي ذاتها ، تلك التي اعتبرت أن هدف التصوير وغايته هو نقل الظواهر المحسوسة

في العالم الخارجي . وبظهور التصوير الفوتوغرافي وتطوره ، وجد الفن التشكيلي نفسه يقف في مأزق خطير ، عليه أن يتخطاه وإلا لم يعد خلقاً وإبداعاً ، بل نقلاً ومحاكاة ، مها بلغا من الدقة والبراعة فلو يصلا إلى ما يمكن أن تصل إليه آلة التصوير الفوتوغرافي .

ومن هنا كانت ثورية المحاولة التي أقدم عليها « بيكاسو » برسمه لوحة (آنسات أفينون) في عام ١٩٠٧ ، فبفضل هذه اللوحة لم تعد المادة هي النموذج ، ولم تعد المحاكاة هي الغرض ، ولا الموضوع هو المبرر .. فقد استبدل بهذا كله الخلق والإبداع والإصرار على ألا يكون التصوير شيئاً آخر سوى التصوير .. وهذا ما عبر عنه « بيكاسو » بقوله : « .. الطبيعة والفن شيان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه . ونحن نعمل بواسطة الفن عن مفهومنا لما نفتقده في الطبيعة .. » .

وهكذا منذ ظهور (التكعيبة) ، لم تعد مهمة الفنان على حد تعبير « جارودي » ، نقل العالم القائم أي عالم الطبيعة ، بل خلق عالم جديد ، عالم إنساني حقاً . لما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شيء أو من منظر خارجي ، فهي لا تتألف بالتالي من عناصر تتخللها فراغات أو إضاءات محددة الأشياء . ومن هنا تصبح اللوحة كلاً يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات في عناصره ، وجميع هذه العناصر ، سواء كانت أشكالاً أو خلفية جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

والذي نخلص إليه من هذه المرحلة هو أن ثورة « بيكاسو » كانت محصورة في مجال التشكيل فقط ، فهو يعيد النظر في غاية الفنان ووسائله معاً ، وبالتالي في تصور الواقع وتصور الجمال ، ومحاوّل من خلال هذا كله أن يبحث عن قوانين جديدة تحكم حركة الخطوط والألوان ، بحيث تكون مستغلة عن قوانين الطبيعة التي تحكم حركة الأجسام والأشياء ، ولكن ما إن جاء عام ١٩٣٦ حتى اشتعلت النيران في إسبانيا .. وطن « بيكاسو » ، فأصبح لزاماً على الفنان أن يعبر عما حدث لا بروية تشكيلية جديدة فحسب ، ولكن بالالتزام المضموني بقضايا الواقع من حوله ، حتى ترتفع أماله إلى مستوى الأحداث .

وبالفعل أعلن « بيكاسو » ثورته على الرجعية وعلى الدكتاتورية وعلى أنصار الشر أعداء الحياة ، إن « صراع إسبانيا » معركة تحوّلها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتي كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يتصور أحد ولو للحظة واحدة ، أتي أتفق مع الرجعية ومع الشر ؟ وكان أن جسد « بيكاسو » ثورته

هذه في لوحته المشهورة «جرنيكا» التي عبر فيها عن هجوم طيران «هتلر» و«فرانكو» على مدينة جرنیکا الصغيرة في إقليم «بسكاي» ، يوم ٢٨ إبريل عام ١٩٣٧ غير أن «بيكاسو» لم يرو بلوحته أحدًا ، ولم يصور وقائع ، ولكنه استخلص الإهانة التي توجهها الفاشية لأجمل وأسمى معاني الإنسان . وقد حرص «بيكاسو» على ألا يحمل المضمون يرد من خارج اللوحة ، وإنما جعله بحيث يؤلف مع الشكل كلاً واحداً لا يتجزأ ، وبحيث تكون الألوان آلاماً ، ويكون الخط أهوالاً ، وتكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته إدانة وصرخة يطلقها الإنسان ، «الإنسان المتصرع حقاً» على حد تعبير «جارودي» .

وبالفعل انتصر «بيكاسو» وانتصر الإنسان وجاء التحرير في أغسطس عام ١٩٤٤ يحمل إيقاع تلك الأيام المشهودة في تاريخ عصرنا بأسره ، وعادت الابتسامة تطفو على جبين «بيكاسو» ويطفو معها الأمل المناسب ، والإيمان الجديد بالإنسان الجديد .. وهذا كله هو ما عبرت عنه لوحته المشهورة (نشوة الحياة) وكانت مناسبة رائعة حقاً تلك التي أتاحت «لييكاسو» فرصة تجسيد آمال الشعوب ، قديم في عام ١٩٤٩ (الحلمة) شعار حركة السلام العالمي .. وكان انتصار (الحلمة) في القارات الخمس انتصاراً لأكثر فناني هذا العصر .. إنسانية وعالمية .

وهكذا .. هكذا استطاع «بيكاسو» أن يفتح أمام التصوير آفاقاً جديدة جديدة إلى أقصى حد ، وأن يحدث انقلاباً حقيقياً في مصير هذا الفن .. فبعد أن كان محاكاة للطبيعة أصبح خلقاً يخضع لقوانين الإنسان .. وهذا ما عبرت عنه الناقدة الشهيرة «جرترود شتين» بقولها : «إن واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبداً ، وإن كان «بيكاسو» هو الوحيد الذي أحس ذلك وهو يصور «لأنه يقدم واقعية جديدة .. واقعية بلا ضفاف» .

«بيرس» .. أو الثورة في صورة شاعر :

تلك كانت ثورة «بيكاسو» على الواقعية الكلاسيكية ، أو ثورة الفن الحديث كما تتمثل في أحوال هذا الفنان العظيم ، ولكن إذا كانت ثورة الخطوط والألوان تختلف في كيفية ثورة الكلمات المنغومة من ناحية ، والمثورة من ناحية أخرى ، فكيف يمكن للشعر أن يثور؟ وعند من من الشعراء يمكننا أن نلتهمس هذه الثورة؟

ربما كان شعر «سان جون بيرس» ، أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أشعاره ، هو خير سبيل لطرح مفهوم الشعر طرحاً جديداً .. وربما كان أقصر طريق إلى هذا الطرح هو السؤال عن العلاقة بين الحياة التى يستنشقها هذا الشاعر ، وبين الكلمات التى يطلقها زفير أشعاره ؟ لأن هذا السؤال فى جوهره هو البحث عن القوانين التى بمقتضاها تتحول تجربته الحياتية إلى عمل إبداعى .

وعند «جارودى» أنه إذا كانت الإجابة عن هذا السؤال يسيرة بالنسبة إلى بعض الشعراء ، فهى على جانب كبير من الصعوبة بالنسبة لشاعر مثل «سان جان بيرس» حرص دائماً على أن يفصل بين حياته وشعره .. ولقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله : « .. لم يكن عبثاً أن اخترت اسماً أدبياً مستعاراً لنفسى ، وأن مارست باستمرار الازدواج الواضح فى شخصيتى .. والواقع أن أى ربط بين «سان جون بيرس» والكيسيس سان ليجيه » ، لابد أن يؤدى إلى تشويه نظرة القارئ والإضرار بتفسيره للشعر » .

وعلى الرغم من ذلك فإن «جارودى» يرى ضرورة أن تتخذ من حياة «بيرس» مداداً لأعماله ، فكل مادة العالم الشعرى لسان «جون بيرس» مستعارة من تجارب حياة «الكيسيس ليجيه» ، سواء تمثل ذلك فى الصور التى اختارها ، أو فى الكلمات التى حكى بها هذه الصور .. فإذا كانت طفولته طفولة أمير يعيش فى جزيرة ناعسة ، وكان صباه صباً أمير يعانى أجمل وأروع ما فى هذه الجزيرة ، فليس غريباً أن نجد الشاعر يتخذ من حياته مادة لكلماته فيقول :

وفى التى حاولت عيوى أن تصور

علماً يتأرجح بين مياه لامعة

ولم تكن طفولة الشاعر طفولة أمير فحسب ، بل كانت مهتمة كذلك مهنة أمير ، فقد قرر للرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية لسنوات عديدة أن يقوم بحولات فى صحراء جوى ، وأن يعانى أحلام الحياة فى المحيط الهندى ، وأن يعانى آلام النفى على شواطئ أمريكا .. وأن يستقي من هذا كله صوره وكلماته وألفاظه وتراكيب جملة ، وأن يخلق منها فى نهاية الأمر علماً شعرياً ، له قوانينه التى تختلف عن قوانين العالم الذى عاشه ، ولذا كان «بيرس» على حد تعبير «جارودى» شخصاً واحداً وشخصاً مزدوجاً فى آن واحد ، وعلى الرغم من أن حياة بيرس كل لا يتجزأ ، فإن التناقض هو القانون الذى يحكم هذه الحياة ، وإن دل هذا على شيء ،

فإنما يدل على أن « بيرس » مرآة عاكسة لروح عصره . إن لم يكن بشاهد إثبات على هذا العصر .. عصر ازدواج شخصية الإنسان .

وأشعار « بيرس » في صحيحها سيرة ذاتية لمأساة هذا العصر .. فقد كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية في السنوات السابقة على الحرب العالمية الأخيرة ، مما وضعه وجهاً لوجه أمام فرنسا وهي تعاني آلام التدهور والاحتضار ، كما وضعه في مواجهة المصالح الطبقية التي خانت الأمة الفرنسية وتسببت في هزيمة عام ١٩٤٠ .. ومن هنا كان إحساسه بالغربة والضيق ، وبالتالي إحساسه بالانقطاع والانفصام . وأخيراً باتخاذ موقف الرفض : « ألا ترون فجأة أن كل شيء يتداني / كل ما يزن المركب وكل ما يجهزه والقلاع جميعاً تحجب وجهنا وكأنها شقة كبرى من الإيمان الميت / وكأنها شقة كبرى من ثوب العشب ومن غشاء الزيف / وأن الألوان قد آن نمسك بالفأس فوق سطح المركب » .

على أن موقف الرفض الذي اتخذه « بيرس » إزاء الواقع الواقعي ، أملاً في أن يوازيه بواقع آخر من صنعه ، واقع اللا واقع .. هو الذي أدى به إلى الوقوع في قلب التناقض وفي صميم الازدواج ، فلا هو قادر على أن يحول الواقع إلى شعر ، ولا هو قادر على تحويل الشعر إلى واقع .. « فحياته لن تكون شعراً يعبر عن أعماه ، كما لن تكون أيضاً عملاً يعبر عما يصبو إليه شعره » ، وتلك بعينها هي مأساة الإنسانية (البرجوازية) التي تعاني من حلمها العظيم بالتطور العالمي الحر للإنسان ، ومن المجتمع (البرجوازي) نفسه ، بصراعه الطبقي ومنافساته الدامية واستغلاله الرهيب للأغلبية العظمى من الأفراد .

وهكذا لم يعد أمام « بيرس » من طريق سوى رفض الواقع الموجود من أجل إيجاد واقع آخر ، وبالتالي لم يعد على الشاعر أن يلتمز بتمثيل أي شيء ، أو محاكاة أي موضوع ، بل عليه أن يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبني بها عالماً آخر. وبذلك يكون الشعر بمعناه اللغوي .. عملية خلق حقيقية ، وبمعناه الفني ابتعاد تدريجي عن الموضوع من أجل الاهتمام الأكبر بالذات .

ومن هنا لا من هناك ولا من أي مكان آخر تفجرت في « ذات » « بيرس » كل أحاسيس النقي والبرد ، وكل معاني الغربة والاغتراب : « كنت أحس أنني أعيش عند الناس وإذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة » . « الكتب قرأناها والأحلام انتهت ، أهدأ كل ما في الأمر ، أين هو الحظ إذن وأين المخرج ؟ .. إن المرافقة قد كذبت » ..

على أن « بيرس » يرغم تعبيره عن علله الذاتي للترنح فوق أعاصير الحياة ، لا يفقد ثقته في الحياة ولا في مستقبل الإنسان ، فهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل طاع في النصر ، ويؤمن برغم الهزيمة بمصير أروع للحضارة ، ألم يبدأ شعر « بيرس » بصيحة الفرح بحب الحياة .. أليس هو القائل :

« ما أكثر أسباب التفتى »

« ناديت كل شيء مترعاً بعظمته »

« وناديت كل حيوان قائلاً إنه جميل وطيب » .

ومع هذا كله فإن نظرة ولو عابرة إلى عالم « بيرس » الذاتي ، ترينا كيف حاول هذا الشاعر أن يخلق في علله جمالا يضارع جمال الطبيعة ، وأن يجعل لهذا العالم قوانينه الأكثر واقعية من قوانين الواقع الخارجي . وإذا كان « بيرس » قد اختار البحر مداراً لأغلب أشعاره ، لأن البحر عنده هو المعادل الرمزي لعالم الإنسان .. البحر عنده نداء وقضاء ، تسام ولا تناء .. تماماً كالإنسان : « يا بحر باليو .. البحر نفسه مبنياً .. يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الإنسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة .. فإن يكن كل شيء معلوماً لدى ، فما حيائي إلا رؤية جديدة .. ودائماً أبداً ستسبقني أيتها الذاكرة إلى كل الأراضى التي لم ترتدها بعد » .

وفي أشعار « بيرس » نجد أن البحر ضرورة عند الإنسان .. عند كل من « لا يعتقد السلام في نفسه أبداً » ..

والحق أن « بيرس » عندما يخاطب الإنسان ، لا يقصد به الإنسان الفرد ، ولكن الإنسان المجموع ، فالذات المفردة ليست أكثر من (عينة) للذات الكبرى التي تشمل باقي أفراد الإنسان ، والشاعر الذي يتغنى بقصيدة شعب ، لا يقف وحده أبداً ، وها هو « بيرس » يخاطب الكل ويتوجه إلى المجموع :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ، فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الإنسان » .

وإن هذا الإحساس ليشيع باستمرار في كل أحوال « بيرس » ، وكأنها على حد تعبير « جارودي » : « من سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة ، أو ملحمة فريدة للإنسان من خلال تجاربه وحضاراته » . إن « بيرس » يتكلم عن الماضي بمثل هذه التعبيرات :

« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة نفسه ، وبالصمود الشاق » .

ويحيى المستقبل بهذه الكلمات :

«أيتها الشمس المرتقبة .. يا صرخة الملك .. يا قاتلة ومشرقة على ثكنات الحدود .
 «تحكى في بيميتك للمرتجفة أمام أول هجمة بربرية» .
 «سأكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الإله الجديد» .

إن أماله بحق «أسطورة العصر» أسطورة عصرنا ، لأنها تجمعنا نحس ونعيش ونلاطم
 أمواج التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة . وغاية ما يقال في أعمال
 «بيرس» أنها تشكل ثورة .. ثورة في مجال الشعر لا تقل في عتفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة
 التي أحدثها «بيكاسو» في مجال الفن .. ولا تقف ثورة «بيرس» عند مجرد تحطيم أسوار
 الواقعية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، ولا عند تعميق مفهوم الواقعية وتوسيع رقعتها ، بل
 تتجاوز هذا كله إلى إحداث ثورة عارمة في ضمير مفكر (ماركسي) من طراز «جارودي» ..
 فعلى الرغم من مسافة الخلاف الظاهري التي تفصل بين الشاعر والمفكر ، سواء في
 (الأيولوجيا) أو في النضال ، فإن «جارودي» لا يتردد في أن يعلن أن حياته كمناضل
 ثوري لا تتعارض وحسب هذا الشاعر ، وأن فكره كفيلسوف (ماركسي) لا يحول دون
 الاستمتاع بهذا الشعر . لقد وجد «جارودي» في شعر «بيرس» الصورة المعكوسة للمحنة
 الإنسان في فلسفة «هيجل» «فهنا أيضاً يعى العالم نفسه داخل الإنسان ، ويحل محل الآلهة
 القديمة بكل جرأة» .

ومنى يحدث هذا التحول الجذري العميق في ضمير «جارودي» ؟
 في أثناء نضاله في (كوبا) .. كوبا الثورة التي تسمى إلى التحقيق ، وكوبا العالم الذي
 يتشكل من جديد . فقد وجد «جارودي» في أشعار «بيرس» «إيقاعاً مرحاً طاغياً يتدفق مع
 مسيرة الثورة» وإذا به يدرك ويبي أن أشعار «بيرس» هي الأخرى ثورة .. ولكنها ثورة على
 ضفاف الواقعية .

«كافكا» ... أو الثورة في صورة أديب :

وأخيراً يحىء البعد الثالث من أبعاد ثورة الواقعية على نفسها ، أو الثورة على الواقعية
 بمفهومها الكلاسيكي القديم ، وهو البعد الذي تتردد أصداؤه ثورته في أرجاء الأدب ،
 وتستقي ملامحه من روايات الكاتب للفناني عليه .. «كافكا» .

وقد تبدو ثورة الأدب يسيرة بالقياس إلى ثورة الفن أو الشعر ، إذا نظرنا إليها تلك النظرة

(الساثرية) التي تقول بالالتزام في الأدب دون غيره من الفنون ، وتفسير ذلك عند «سارتر» أن الشعر والرسم والموسيقا لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هو الحال في الأدب ، فللمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين يتجه جهد الكاتب إلى الإحراج عن المعنى ، ومن هنا لم تكن هذه الفنون ملتزمة أو بالأحرى لا يفترض فيها أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام .

فإذا كان «سارتر» يعنى بالالتزام تلك النظرة التقريرية المباشرة التي تنحصر في الواقعية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، فليس أدل على قصور نظره مما شاهدناه عند كل من (بيكاسو ، وبيرس) أحدهما في الفن والآخر في الشعر ، بل ليس أدل على قصر نظره مما سزاه الآن عند «كافكا» في الأدب .. والحق أن «كافكا» هو الصفة الحقيقية لنظرة «سارتر» الضيقة في الالتزام ، إن لم يكن الصفة الحقيقية لكل محاولة من شأنها وضع الأديب الخلاق في إطار مذهب معين أو قالب بالذات . لما أكثر المحاولات التي بذلت «لذهبية» «كافكا» وإدراجها تحت هذا المذهب أوذاك على الرغم من التناقض الخطير بين كافة المذاهب التي حاولت احتضانه ، فقد رأى فيه علماء (اللاهوت) آخر أنبياء بني إسرائيل ، ورأى فيه آخرون روحاً ممزقاً ينشد الهاوية ويسعى إلى الخلاص ، وعلى التقيص من ذلك رأى فيه (الماركسيون) بورجوازيًا صغيرًا يتردى في هاوية التشاؤم ، ورأى فيه آخرون رجل الثورة إن لم يكن رجل الاشتراكية ، وعلى التقيص من أولئك وهؤلاء يرى فيه الوجوديون تعبيراً حياً عن عبثية سيزيف .

والذي يعنينا من هذه التفسيرات على تعددها وتباينها هو أنها جميعاً تحاول التوصل إلى «مفتاح» .. لها من خلال روايات «كافكا» ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة (لاهوتية) أو نزعة (وجودية) أو برنامجاً ثورياً ، وصحيح أن كل تفسير من هذه التفسيرات ينطوي على جانب من الحقيقة . ولكن الصحيح أيضاً أنه لا يقدم كل الحقيقة . فحقيقة عالم «كافكا» هي «كافكا» نفسه ، أسمعها يقول عن هذا العالم : « ليس سيرة ذاتية بل بحث واكتشاف لعناصر مختلطة إلى أقصى حد ممكن . وسأبنى حياتي فيما بعد على هذه العناصر . تماماً كما يحاول الرجل الذي أصبح بيته متداعياً . أن يبنى بيتاً آخر بجواره مستخدماً بقدر الإمكان الحلمات القديمة . غير أنه من المؤسف حقاً أن تحونه قواه في أثناء البناء . فيصبح لديه بدلاً من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله ، بيتاً نصف قائم وآخر نصف مبنى . أى لا شيء على

الإطلاق . أما ما يتلو ذلك فهو الجنون الصرف .

فلذا خلصنا من هذا إلى شيء فهو أن « عالم كافكا » هو نفس علنا ، وإذا أضفنا إلى ذلك شيئاً آخر فهو : « أن العالم الذى عاشه هو العالم الذى بناه » ومن هاتين القولتين معاً يمكننا أن نضع كلنا يدينا على « المفتاح » الذى تفتح به عالم « كافكا » .. ذلك العالم الغريب . على أننا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن روايات « كافكا » وحياته شيء واحد ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن العالم الداخلى والعالم المحيط به كلاهما بالتالى عالم واحد ، فلا بد وأن نضع فى اعتبارنا تأسيساً على ذلك ، أن أعمال « كافكا » لا تقدم تفسيراً للعالم ، ولا تحاول أن تغيره ، وإنما هى تكفى بالإفصاح عن قصوره ، وتدعو إلى تحطيه وتجاوزه .

ونقطة الانطلاق فى عالم « كافكا » هى تجربة الغربة ، أو تجربة الكفاح ضد الغربة ولكن فى صميم الغربة نفسها ، فالغربة هى مغزى حياته ، وحياته نفسها على حد تعبير « جارودى » هى محاولة « الحصول على تصريح إقامة فى الوجود » . فقد كان يشعر أنه أجنبي فى براغ مسقط رأسه ، وكان معزولاً عن الأهالى المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهودياً ، كما كان منفصلاً عن الشعب بوصفه ابناً لأحد كبار التجار . وبمقدار ما كان يحس أنه غريب عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعياً ، وبسبب انزله المعنوى ، بمقدار ما كان يحس بغربته عن أى جماعة روحية أيضاً .. فالرب الوحيد فى تصوره هو « يهوا » الرب الباطش الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصامتة أبداً . وقد يكون شعبه هو الشعب المختار ، ولكنه الشعب العاصى أيضاً الذى حققت عليه لعنة الرب .

وبالإضافة إلى هذا كله فقد كان « كافكا » محروماً من أى جذور تربطه بالأرض ، فهو يعانى « افتقاده الأرض والقانون » وليست محاولاته لخلق أرض وهواء وقانون سوى « مهمته بل ومهمته الأصلية » . وهذا هو المصدر الجذرى لإحساسه بالغربة سواء بالنسبة للأرض أو السماء ، وبال حاجة الملحة إلى كيان ووطن وثقة وجنور .

لقد استنفد « كافكا » نفسه فى كفاح لانتهائى ضد الغربة فى عقر دار الغربة نفسها . وإذا كان الشعر تقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات ، وكان الإبداع تقيض الغربة فلا بد وأن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام حياة مزدوجة بين العالم الذى تعيشه والعالم الذى تتملأه ، أو بين عالم الغربة ذاته وعالم الوعى بالغربة .. والذى يعيننا الآن هو أن هذا العالم ، عالم الإنسان المزدوج الشخصية والذى هو عالم « كافكا » .. يشبه فى كثير من الوجوه العالم الذى عاناه بطل

(المحاكمة) فهو في آن واحد (المتهم) و(المفوض) و(كيانه وأملاته ليست شيئاً واحداً بل شيئين). ومن يعاني هذا العالم فلا سبيل أمامه إلى الخلاص إلا عن طريقين: أما الأدب أو الجنون.. وقد اختار «كافكا» الطريق الأول. وهو ما عبر عنه بقوله: «إني لأعاني من شعور رهيب. فكل شيء مهياً في أعماق نفسى لا يبدع عمل أدبي عظيم. وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعل. وانطلاقة حقيقية في الحياة».

وهكذا يكون كل عمل آمن أفعال «كافكا» وثيقة وشهادة لا نسخة منقولة نقلاً حرفياً لحالة نفسية أو لحدث واقعي. إنه إجابة على سؤال تطرحه الحياة. وتعمد على غربة العالم.. إنه على حد تعبير «جارودى» عالم مبنى بمواد عالم الغربة ولكن وفقاً لقوانين أخرى».

ومن هنا تداخلت في أفعال «كافكا» وتصادمت لحظتنا الحرد والإيمان، ولحظتنا التساؤل والسخرية، ومهما يكن من أمر هذا التداخل والتصادم، فقد كانت هذه الأفعال بحق تعبيراً عن صاحبها من ناحية، وتعبيراً عن عصرنا من ناحية أخرى، وهذا هو معنى قول «كافكا»: «لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه، وهو أقرب العصور إلىّ، وكان الأجدد لي أن أضطلع بمهمة تمثيله لا بمهمة محاربته. أنا لم أرث منه لا الإيجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التى تتحول إلى إيجابية.. فأنا لست سوى بداية أو نهاية».

وتفسير ذلك عند «جارودى» أن «كافكا» ليس يائساً، ولكنه شاهد على عصره، وليس ثورياً ولكنه يفتح العيون.. ولكن إذا كان «كافكا» قد واجه العصر بالتحدى التالى: «أنا أكتب بالرغم من كل شيء»، وبأى ثمن. فالكتابة كفاحي من أجل البقاء.. فالسؤال الآن هو هذا: هل سيكون الإبداع الفنى هو وسيلة «كافكا» للتخلص من الغربة؟ وهل سيكمل الفن رسالة الإيمان، ويحقق النبوءة الشاملة للحياة؟

عند «كافكا» أن مهمة الفن هى تغيير الأطر التقليدية للحياة، ولقت الأنظار من خلال ما في الكون من شروخ وتصدعات إلى حقيقة أسمى، حتى ولو أدى ذلك إلى هلاك الفن، بل وإلى شقاء الفنان، وهذا ما عبر عنه «كافكا» بقوله: «الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها، وتتمثل موهبته في البحث، في الفراغ المظلم عن مكان لم يعرف من قبل، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء».

وكلام «كافكا» عن مهمة الفن يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن غاية الفن ورسالة الفنان، وهنا نلتقي «بكافكا» وهو يُرسى قيمة من أهم القيم الإيجابية في فلسفة الجبال، فعند

هذا الكاتب أن الفن ليس غاية في ذاته ، وإنما هو موجه من أجل واقع ، ومن أجل حقيقة أسمى ، وعند «كافكا» أيضًا أن الفن لا يكتسب أى معنى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ، وإلا بوصفه رسالة موجهة إلى الجماعة الإنسانية . وعلى ذلك فإن أعمال الكاتب فى صحيحها رسالة إنسانية ، لا تكتسب معناها الشامل إلا بالجمهور للموجهة إليه « لأن إيقاظ الجمهور هو مهمة هذه الأعمال » . هذه العلاقة الوثيقة بين الفنان وبين الشعب هى التى تخلف على أعماله ما لها من قيمة ، وهى التى تكتسب هذه الأعمال مغزاها ، وتجعل لها صدى ومعنى .. وهذا ما عبر عنه « كافكا » تعبيرًا رائعًا قال فيه : « الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد ، يكفى أن يحتضن الشعب الفنان لكى ييسى له الحماية الكاملة » .

والواقع أنه إذا كان الفن عبارة عن خلق إبداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الإنسانى ، فقد استطاع «كافكا» بحق أن يخلق عالمًا خياليًا بمواد علمنا هذا ، مع إعادة ترتيبها وفقًا لقوانين أخرى .. وإذا أردنا أن نعرف «كافكا» . فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق حكمه هو شخصيًا على أعمال «بيكاسو» : قال « يانوش » عن « بيكاسو » فى أول معرض تكمبى له فى براغ : « إنه يشوه بإرادته » فأجابه « كافكا » : « لا أظن ذلك ، إنه يسجل التشوهات التى لم تدخل بعد فى مجال وعينا ، فالفن مرآة (تتقدم) كما تتقدم الساعة » . ولقد تجلّت عظمة « كافكا » فى مجال الأدب كما تجلّت عظمة كل من « بيكاسو » فى مجال الفن « وبيرس » فى مجال الشعر ، فى أنه استطاع أن ينجح فى خلق عالم أسطورى ، لا يفصل عن علمنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة .

إنه إذا كانت عظمة الفنان فى أن يرى ، فإن للنقاد عظمة لا تقل أهمية ، وعظمته فى أن يعين الآخرين على أن يروا .. وبمقدار ما استطاع هؤلاء الثلاثة أن يحدّثوا ثورات كبرى فى عملية الإبداع الفنى ، استطاع مؤلف هذا الكتاب « روجية جارودى » أن يحدّث هو الآخر ثورة لا تقل أهمية فى مجال الإبداع النقدى أو ما نسميه بفلسفة الجمال .. إنه كما اعتبره « أراجون » بحق (حدث) ثورى . بل ثورة على ضفاف الواقعية .

على أنه إذا بقيت كلمة تقال فى النهاية فهى كلمة ثناء على الترجمة الأكثر من رائعة ، التى صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب . فقد وفق الأستاذ « حلم طوسون » فى نقل النص الفرنسى إلى لغتنا العربية بكل ما فيه من دقة فى المعنى وبلاغة فى الأسلوب ، بل وبكل ما فيه من ظلال وأصداء وألوان .

الصرخة الثانية عشرة

« جون أوزبورن »

ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان ..

« يجب علينا أن نفكر جدياً في مناقشة الكثير من
الحقائق الجامدة التي استقر عليها مفهوم الحياة ،
وبالتالي مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين
الفن والحياة . . ولا يمكن أن يقول الفنان
شيئاً إلا بجنون « دستوفسكي » ، وتوضيحات
« تولستوى » ، ووهج « شكسبير » .

« جون أوزبورن »

فيما وراء بحر المانش وفي قلب الجزر البريطانية اندلعت ثورة درامية عنيفة ، هي في حقيقتها
حركة ، ولكنها في ظاهرها ثورة .. ثورة من تلك الثورات العنيفة التي ظهرت في تاريخ الدراما
البريطانية ، فطورتها ، وغيرت ملامحها ، ووضعت فيها بذور الخصوبة والجدّة ، والطفرة
والابتكار ..

إنها شبيهة من بعض الوجوه بتلك الثورة التي أحدثها « شكسبير » على المسرح التقليدي ،
« ويرنارد شو » على مسرح عصر النهضة ، و« ت . س . بيوت » على المسرح الواقعي
الحديث ، غير أنها تفوق هذه الثورات جميعاً في أنها ربطت بين الفن والحياة ، وطالبت
بإعادة النظر في المفاهيم التي جمدها عليها الفن واستقرت عليها الحياة ، فلم نعد نطالع سوى
نماذج هزيلة شاحبة لا شيء فيها من الفن سوى شكله ، ولا بقية فيها من الحياة سوى ما يرسم
على الحفريات الخاوية من صورة الكائن الحي .

أصول عقيدة وفلسفة ثورة :

تلك هى الحركة التى قام بها فى المجترة جماعة من الأدباء الشبان أطلقوا على أنفسهم اسم (الساخطين) ، واتخذوا من « جون أوزيرون » زعيماً ورائداً ، ومن مسرحيته (انظر وراءك فى غضب) ، إنجيلا وشعاراً ، كما اتخذوا من « كولن ويلسون » مفكراً ومرشداً ، ومن كتابه (اللامتى) ، أصول عقيدة وفلسفة ثورة ..

إنهم ساخطون ، وسخطهم يمتد إلى كل شىء .. إن فى السماء أوفى الأرض ، أوفى ضمير الإنسان ، سخط يقتلع كل سكينه فى وسائل التزينة وطرائق التعليم ، فى شعائر الكنيسة ومناقشات البرلمان ، فى أساليب الصحافة وبرامج الإذاعة ، فى الحياة الروحية وحياة الصداقة ، فى أنظمة المجتمع وتفاهة الطبقة (البورجوازية) .

« آه .. لم يعد هناك شىء .. عليك اللعنة .. عليك اللعنة .. اللعنة على الجميع » إنها صرخة « جون أوزيرون » ، ولكنها أيضاً صرخة الجيل ، الجيل الذى حطم مصابيح يده ، ولم يجد بعد مصباحاً واحداً يتهدى بنوره ، الجيل الذى فقد يقينه بكل شىء ، لأنه لا بد له أن يؤمن كائناً ما كان موضوع الإيمان ، الجيل الذى أوتى إرادة قوية وبصيرة أقوى ولم يستطع أن يكافئ بين قوة إرادته ووضوح بصيرته ، فاختلقت أمامه قوى الجهال ، وفقد القدرة على الفعل . الجيل الذى استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعرف كيف يختار ، لأن كل شىء أصبح جائراً ، الخير والشر ، الجمال والقبح ، الحق والباطل . الجيل الذى ينظر أكثر مما يجب ، ويفكر أكثر مما يجب ، ويحس أكثر مما يجب ، وهو لإفراطه فى الرؤية والتفكير والإحساس ، تعرت أمامه الحياة ، ورأى على حقيقتها .. « ضجيج ولا طحن ، مضغ ولا تغذية ، نشاط ولا إنتاج ، سير ولا حركة .. » .

الحياة بحكم العادة :

« ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان » .

إنها أيضاً صرخة « جون أوزيرون » التى يطلقها فى وجه العادة أو التعود أو الاعتياد ، لقد أصبحت حياتنا على شكل عادة ، وأفكارنا بحكم التعود ، وعواطفنا على سبيل الاعتياد ، إننا نمش فى طريق اعتادته أقدامنا دون أن نلديه ، وننام على فراش اعتادته أجسادنا دون أن

نعره ، حق الدهشة لم تعد تدهشنا ، أو بالأحرى لم يعد يدهشنا شيء ، لأننا إنما ندهش
بحكم العادة ، وبالتالي اعتدنا الحياة أو اعتادتنا الحياة ، فلم يعد في حياتنا ما يدهش
أو ما يثير ، إنها حياة عادية .. بحكم العادة ..

هذا الجيل ليس من طراز « هاملت » الذى ما إن ينظر من زاوية ، حتى يترأى له المعنى
هنا بمقدار ما يترأى له المعنى هناك ، يفقد القدرة على الاختيار وبالتالي على الفعل ، لأن كل
شيء له دلالة ومعناه ، ولا هو من طراز « دون كيشوت » الذى يؤمن بالمثل الأعلى ،
ويتمكن تحقيقه فى أرض الواقع ، فما إن يراه من بعيد ، حتى يندفع إليه بجمع كيانه ، فلا
تردد ولا إحجام ولا تفكير فى المنافع الذاتية والمكاسب الشخصية ، ولا هو من طراز
« فاوست » الذى يهب ذاته لحقيقة أكبر وأشمل فلا يتورع عن أن يبيع روحه للشيطان من
جل المعرفة ، من أجل هدف أسمى وغاية قصوى . أما الجيل الحاضر ، فهو لا يفعل
ولا يختار ، لأنه لا يجد أصلاً ما يفعله وما يختاره ، فكل شيء لم تعد له دلالة ولا معنى ، كل
شيء أصبح بلا لون ولا طعم ولا رائحة ، وبالتالي فهو لا يفكر فى الإقدام أو الإحجام ،
ولا يرى ما يستحق أن يبيع روحه من أجله ، حتى الروح نفسها لم تعد تساوى فى نظره شيئاً ..
فأبناء هذا الجيل لا يعيشون لغاية بعينها ، وإنما هم يعيشون ليعيشوا فقط ، وهم يعلمون أن
الوجود هو هذا ، وأن الإنسان لا يستطيع أن يفعل سوى أن يكون موجوداً .

وكان من الطبيعي لكل هذه الصرخات الغاضبة التى أطلقها الأدباء الساخطون فى وجه
كل ما هو موجود على خريطة العصر ، أن تتخذ هذه الصرخات شكل البيانات الأدبية التى
أصدرها هؤلاء الأدباء بياناً وراء بيان ، وكان من الطبيعي أن نطالع فى بيانهم الأول هذه
الكلمات :

« يجب علينا أن نفكر جديداً فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التى استقر عليها مفهوم
الحياة ، وبالتالي مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين الفن والحياة ، وإنه فى المصوّر الذى
كان الفن فيها شيئاً آخر غير الحياة ، لم نعد نطالع سوى نماذج هزيلة من الإنتاج الفنى ،
ولا يمكن أن يقول الفنان شيئاً إلا يمتنون « دستوفسكى » ، وتضحيات « تولستوى » ، ووهج
« شيكسبير » ..

البطل بلا بطولة :

وكان من أثر هذا البيان ، أن ظهرت في إنجلترا المجلات الأدبية والأحاديث الإذاعية والتدوات التلفزيونية ، تميد النظر في مهمة الفنان «ورسالة النقد ، وغاية الأدب على السواء ، حتى لقد كتب الأديب الشاب «كولن ويلسون» يقول : «لقد تعلمنا أن الدنيا فيها خير وفيها جال وفيها موسيقى ، وفيها لوحات «دافنشي» ، وفيها سخرية «برناردشو» ، وفيها أمل في أن نصيف إليها شيئاً ، وإنها تنتظر منا الكثير» .

وكان هذا كله في عام ١٩٥٦ وهو عام حاسم في تاريخ الإمبراطورية البريطانية ، لأنه العام الذي تدخلت فيه الحكومة في ثورة المجر ، وفي العدوان الثلاثي على مصر ، وهو التدخل الذي لم ينج من بريطانيا سوى للذلة والعار ، ولم يترك في نفوس الشعب البريطاني سوى السخط والمرارة ، وبخاصة في أوساط الشباب والجامعات والمتقنين بوجه عام .. أولئك الذين شرعوا ألستهم وأقلامهم ، وانهالوا على الكيان البريطاني نقداً وتحليلاً ، في أكبر عملية تشريحية تعرض لها هذا الكيان في العصر الحديث .

وفي هذا العام بالذات ، كتب «جون أوزبورن» مسرحيته الشهيرة (انظر ورامك في غضب) معلناً فيها صيحة السخط على المجتمع البريطاني ومن أجله ، نتيجة لسقوط الإمبراطورية ، وسقوط رافعي شعار : «احكمي يا بريطانيا» .. بريطانيا التي لم تعد قادرة على حكم نفسها ، بعد أن غابت الشمس عن أملاكها في العالم ، ولم تعد تنتظر سوى أفول القمر !

يقول «جيمى بوتر» .. بظل مسرحية (انظر ورامك في غضب)
 «أوه ، يا للسماء .. لشد ما أتحرق إلى قليل من الحماس الإنساني المألوف ، قليل من الحماس ، هذا كل ما أوده وأتمناه ، لشد ما أرغب في الاستماع إلى صوت دافئ يتردد صدها في الأرجاء ، يصرخ ويقول : الحمد لله .. الحمد لله .. إلى أحيا .. إلى أعيش .. إلى أحمل فكرة . لم لا نلعب لعبة صغيرة .. دعونا نلعب .. دعونا نمثل .. دعونا نتظاهر بأننا كائنات بشرية ، وأننا نعيش في الواقع ، دعونا نمثل ذلك ولو لفترة قصيرة .. دعونا نتظاهر بأننا بشر .. آه يا أخي ، لقد مضى وقت طويل منذ التقيت بإنسان يتمتع بحرارة الحماسة نحو شيء .. أى شيء» .

وَتَرْجُحُ « جيمى بوتر » هذا ، هو مَرَضُ العصر كله ، وهو المرض الذى قال عنه الأديب الساخط « كولن ويلسون » إنه مرض الغربة أو اللا انتماء ، (فاللا متمى) يشعر أنه غريب عن العالم ، وأن العالم غريب عنه ، يحس دائماً (بالأنا) ، ولا يتتابه أبداً الإحساس (بالهو) أو (بالنحن) ، يشعر بوحدة قاتلة وهو بين اللاتين ، ويحس بعزلة مريرة برغم ارتباطه بمهته ، أو بأسرته ، أو بطبقته الاجتماعية ، فهو لم (يتعنون) ومشكلته فى أنه يبحث لنفسه عن عنوان ، وإلى أن يجد هذا العنوان ، نراه يرتد إلى أحاق ذاته قابلاً هناك ، يمزج حياته ويتسكع على حائط الزمن ، يمارس الكسل ، ويتقيا العالم ، يرقب الناس من ثقب الباب ويقول إنه يحاول أن يتخلل الإنسان ، تماماً كما فعل بطل رواية (الجحيم) ، للكاتب الفرنسى « هنرى باربوس » ، وبطل رواية (الغثيان) ، للفيلسوف الوجودى « سارتر » ، وبطل رواية (الغريب) للأديب العظيم « ألبر كامى » . وكما فعل أيضاً أبطال (المهرج) ، و (لوتر) ، و (انظر وراءك فى الغضب) ، للكاتب الساخط « جون أوزبورن » ..

فهؤلاء جميعاً أبطال بلا بطولة ، غرباء ولا متمون ، ومشكلتهم نابعة من صميم ذواتهم ، فهم يحسبون أنهم لا يقيمون حياة حقيقية ، وهم فى الوقت نفسه يرفضون حياة الزيف أو حياة الاستواء التى يخيالها الآخرون ، فعندهم : أن الحياة الدنيا بلا معنى ، وأن الحياة الأخرى .. هى الأخرى بلا معنى ، ولهذا لمجد الواحد منهم منشقاً على العالم وعلى ذاته ، بل إن ذاته نفسها منقسمة إلى العديد من الذوات ، وكل هم أن يحقق فى ذاته وحدة حية لكى يعيش حياة واحدة .

أما كيف يتم هذا التحقيق ؟

فهذا هو السؤال الذى يجب عليه « كولن ويلسون » بقوله ، إن الغريب لكى يخرج من غربته ، عليه أن يدرك أن الإنسان يتألف من : عقل ، ووجدان ، وجسد ، وأن واجبه ليس إشباع كل عنصر من هذه العناصر على حدة ، بل إشباعها كلها مرة واحدة ، وذلك بتحقيق الوحدة الاتحادية بين هذه العناصر الثلاثة ، حيثئذ ، وحيثئذ فقط ، يستطيع الإنسان أن يوجد على الحقيقة ، وأن يتعاطى الحياة بكله ، ويعانق الوجود بجُمع كيانه ، وذلك فى اللحظات التى (تتوهج) فيها حواسه وعقله ووجدانه جميعاً ، فى نوع من الرؤية الصوفية أو الكشف الروحى ، يحس معها أن كل شىء قد (تشياً) ، وأنه قد اكتسب دلالة ومعناه ..

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

هذه اللحظات (للتأبدة) أو الأبدية التي تعلق على مر الزمن ، وتشرف على مجرى التاريخ ، هي التي يجد فيها الغريب خلاصه ، وهي التي ينبغي أن يمسك بها إذا هي عبرت أمامه ، وأن يعيد خلقها إذا هي غابت عنه .

ويمثل لنا « كولن ويلسون » بثلاثة من مشاهير الغرباء أو (اللامتمين) ، حاولوا أن يشفوا أنفسهم من داء الغربة بأن يحققوا ذواتهم في عمل فني ، غير أن تحقيقهم لذواتهم لم يكن كاملاً ، أولهم ، الكاتب الإنجليزي « ت . آي . لورانس » ، الذي حاول أن يحقق ذاته عن طريق عقله فحسب ، فانهى به الأمر إلى الانتحار العقل ، على حد تعبير « ويلسون » ، والآخر ، هو الرسام الهولندي « فان جوخ » الذي حاول أن يشفي نفسه من مرض الشعور بالاختراب ، فالتبس العزاء في وجدانه فقط ، فكان مآله إلى الجنون ، والآخر ، هو راقص البالية الروسية « لجنسكى » ، الذي حاول ذلك عن طريق جسده دون سواه ، فكان مصيره هو الموت ..

فهؤلاء جميعاً أشبعوا عطشواً واحداً على حساب العنصرين الآخرين ، فبدلاً من أن يتموا ضابعا ، وبدلاً من أن يتجهوا انجهاً صاعداً ارتدوا إلى الوراء ، حيث الهوة والسقوط ، أما الإنسان المتكامل ، أو الإنسان المشزوع ، فهو الإنسان ذو الثلاثة أبعاد ، وليس الإنسان ذو البعد الواحد ، على حد تعبير الفيلسوف « هربرت ماركيز » ، أعنى الإنسان الذى يجمع بين فكر « لورانس » ، ووجدان « فان جوخ » ، وتحكم « لجنسكى » في أعضاء جسده .

هذه النماذج الثلاثة هي التي نجدها في مسرحيات « جون أوزبورن » الثلاثة ففى مسرحية (المهرج) ، نجد أن بطلها « آرشى رايس » ، يمثل سكيراً فاشلاً ، يقوم بتمثيل بعض الأدوار المزلية ، بقصد إمتاع الناس ومؤانستهم ، وهو أحوج ما يكون إلى الإمتاع والمؤانسة ، يجب فتاة في مثل عمر ابنته ، أو يوقعها في حبه ، ويمثل على خشبة المسرح ما يؤدى فعلاً في واقع الحياة .

وحبيته ابنة رجل غنى ، رأسمالى عملاق ، عنده من الذهب ما يزن « آرشى رايس » مضروباً في عشرة ، لهذا يفتن « آرشى رايس » أسرة الفتاة بالانفاق على مشروعه المسرحى الجديد ، الذى سيتقده من الإفلاس ، والذى سيحقق افتتاحه نجاحاً متقطع النظير .

ويبدأ كل شيء وينتهي في ليلة واحدة ، في ليلة الافتتاح ، يموت أبوه وراء الكواليس ، ويأتيه خبر موت ابنه في ساحة القتال ، وترحل ابنته مع حبيبها تخرج المجترات ، وتتخلى عنه زوجته ، كما تتخلى عنه أسرة الفتاة ، وأخيراً يقف وحده في مواجهة الدهيون والمسرح الخالي من كل شيء ، من المتفرجين ومن الممثلين ، وحتى من العمال ، ولكنه يتشبث بأداء دوره على الرغم من كل شيء ، يؤديه حتى ولو لم يشهده أحد سواه .

وهكذا يضع « جون أوزبورن » بطله في حيرة مريّة قاسية ، هي نفسها الحيرة التي يعانيها القارئ ، وهي أيضاً التي يعانيها المؤلف نفسه ، فنحن لا ندري هل نقف ضد « أرشي رايس » أم نقف إلى جانبه ؟ هل نلومه أم نشفق عليه ؟ هل هو ضحية تفكيره وتصرفه ، أم هو ضحية التشكيل الاجتماعي ؟

وتلك هي الحياة التي تنشأ عن اضطراب القيم واحتلال المعايير ، فإذا كان الكل واحداً ، والكل باطلاً ، فلا شيء يهم ، ولا شيء له قيمة أوجدوى .

الحركة (البروتستانتية) في الأدب :

هذه هي الفكرة (المحورية) التي تلور حولها مسرحية (المهرج) ، وهي نفسها الفكرة المحورية التي تلور حولها مسرحية (لوثر) فالمسرحية تحكي قصة إنسان في الحياة ، أو فرد في المجتمع ، دون أن يكون هناك أى توازن بين الطرفين ، أو أن هناك من التوازن ما يصل بالطرفين إلى حد الاستواء ، فاللواضع النفسية التي تلغ « لوثر » إلى الأمام ، والقوى الاجتماعية التي تشد به إلى الخلف ، ليس بينها أى توازن ، حتى لا يبرى المتفرج لصالح من ؟ لصالح « لوثر » أم لصالح « الفاتيكان » ؟ ذلك لأن « أوزبورن » يبدأ بتحليل نفسى لشعور « لوثر » بالذنب ، ولعلاقة « لوثر » بأبيه الذى يحبه ، وأمه التي ولدته ، ثم يعرض لثورته على الكنيسة ، وعلى رهبانية رجال الدين ، وتزوجه (براهية) هاربة من الدين ، وهجومه على (البابا) الذى يبنى كنيسة « القديس بطرس » من الرسوم التي يفرضها على البغايا في روما ، ومن (صكوك الغفران) التي يبيعها للخطاطين ، هذا فضلاً عن إعلانه احتجاجاته الخمسة والتسعين على باب الكنيسة في (عيد القديسين) ، وإحراقه (للمرسوم البابوى) الذى يأمر بفصله من عمله في الكنيسة .

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن « جون أوزبورن » عندما يخرج ببطله « لوثر » إلى العالم

الخارجي ، عندما يبدأ الصراع الحقيقي بين القوى الجوانية والقوى البرانية ، بين القوى الداخلية والقوى الخارجية . تكون المسرحية قد قاربت على الانتهاء ، وكأنما كان « جون أوزبورن » يعنى باختياريه « مارتن لوثر » موضوعاً مسرحيته هذه ، أنه هو الآخر « مارتن لوثر » في المسرح ، وفي الأدب ، وفي الحياة ، فهو أيضاً يحجج على الأوضاع القديمة في كل شيء ، على الفساد في المذاهب السياسية والنظم الاجتماعية ، على الجمود في أشكال الفن ومضامين الأدب ، على الانهيار في أساليب الصحافة ومناقشات البرلمان ، على رهبان الدنيا الذين لا يقلون سوءاً عن رهبان الدين ، وكأنما هذه المسرحية صرخة احتجاج على فساد الحياة في لندن ، مثل احتجاج « مارتن لوثر » على فساد الكنيسة في روما .

وإذا كان « مارتن لوثر » ، هو مؤسس الحركة الاحتجاجية (أو البروتستانتية) في الدين ، فإن « جون أوزبورن » هو أحد مؤسسي (البروتستانتية) في الأدب ..

وكما أن بطل مسرحية (المهرج) ، هو « لورانس » الذي قضى عليه تفكيره ، فإن بطل مسرحية (لوثر) ، هو « جوخ » الذي استجاب استجابة كاملة لوجدانه ، غير أنه لا (المهرج) ولا (لوثر) أبلغ في قوة التعبير ، وعنف التشخيص ، وحدة الدلالة من مسرحية (انظر وراءك في غضب) ، التي حملت في أحشائها بذور الحركة الساخطة التي وضع « جون أوزبورن » فيها كل إمكاناته الفنية ، وكل ما أراد أن يقوله .

ولا شك أن التوقيت الزمني كانت له أهميته الكبرى في إنجاح هذه المسرحية ، فرد لنجاحها كما يقول الناقد الدرامي « جون رسل تيلور » ، يكن في التوقيت الزمني أكثر مما يكن في القيمة الفنية ، ذلك لأن الغضب أو السخط ، كان هو النغمة السائدة بين الشباب البريطانى في ذلك الحين ، فعام ١٩٥٦ كما قلنا ، هو عام العنوان الثلاثى على مصر ، وهو عام الثورة في المجر ، وهو عام الكساد الاقتصادى في إنجلترا ، وهو عام الحرج السياسى مع الولايات المتحدة ، فضلاً عن أنه العام الذى تم فيه إعلان فشل اشتراكية دولة الرفاهية في بريطانيا المعاصرة ، فشلها في تحقيق المساواة الحقيقية وحل كافة المشكلات الاجتماعية .

إذاً أضفنا إلى ذلك ، تبلور ظهور الطبقة الجديدة التي تسمى (بالميلوتوكراسى) ، أى الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، وهى طبقة الأذكياء المجتهدين من أبناء الطبقة العاملة (والبورجوازية) الصغيرة ، الذين استطاعوا أن يرتقوا السلم الاجتماعى بفضل ما أصابوه من تعليم ، وفرت لهم الدولة في إحدى جامعات الأقاليم المبنية بالطوب الأحمر ، ونظراً لما يتصفون

به من ذكاء مقترن بالكفاح ، أصبحوا يشكلون صورة البطل الغاضب ، أو البطل المعلق بين طبقتين : الطبقة الفقيرة المعلمة التي انحدر منها ، والطبقة الجديدة المتميزة التي أصبح تعليمه يؤهله للانتماء إليها ، والنخول بينها ، والنتيجة هي احتقاره لقيم الطبقتين معاً ، فهو يحتقر طبقته الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، كما يحتقر الطبقة الجديدة لأنه يظهر في وسطها ، كما يظهر محدثو النعمة بين النبلاء ، أو كما يظهر الفقراء وسط أبناء اللوات .

هذه الطبقة الجديدة :

وهكذا نجد أن المسرح الإنجليزي المعاصر ، لا يتصف بالنظرة العلمية الاجتماعية فحسب ، بل تتنق منه كذلك سائر الفلسمات ، ولكن هل نستنتج من هذا أن «جون أوزبورن» ، «وشيلاديلاني» ، «هارولد بنتر» ، «أرنولد ويسكر» وغيرهم من الأدباء الغاضبين يحتقرون الفن أو يطمعون قدره ؟ أو أنهم يقتلون من قيمة الفكر الثقافي والجانب الجمالي ؟ كلا بطبيعة الحال ، وإنما هم يريدون من الفن عامة ، والفن المسرحي بنوع خاص ، أن يعالج كل ما هو محسوس وملبوس ، وأن يعكس التجربة المعاصرة ، وعلى ذلك فهم يناصبون الفن الذي ينشغل بعوالم السحر والخيال ، والغموض والإثارة ، يناصبونه أشد العداء ، ومن ثم فهم يميزون بين الفنان الحق ، والفنان الزائف ، وعندهم أن الفنان الأول ، هو من يستكشف الموقف المعاصر ، ويستكنه جوانبه ، ويستجلى وجوهه ، وهم يرون أن الفنان المعاصر ، لا يستطيع أن يكون أميناً على واقعه الحسى ، إلا إذا أتيح له أن يدرس مواقف الطبقة العاملة من الحياة ، دون أن ينحاز بالضرورة ، لأن الفنان الإنجليزي المعاصر مهما بلغت نزعة العملية والاجتماعية ، فلا ينبغي أن يتنكر للفن أو لقيم الجمال .

على أن دراسته لظروف الطبقة العاملة ومواقفها ، لا تنق مطلقاً تمجيد هذه الطبقة والإشادة بها ، باعتبارها أشرف الطبقات الاجتماعية جميعاً ، ولكن لأن مواقف هذه الطبقة ، أصبحت تمر خلال التاريخ عن موقف قطاع عريض من المجتمع ، يفوق في اتساعه قطاع الطبقة العاملة وحده .

ويبدو أن أدب هؤلاء الكتاب جميعاً ، ممن يسمون أنفسهم بالجيل الغاضب أو الساخط ، كان نتيجة للثورة الاجتماعية ، التي ولدت بمولد دولة الرفاهية ، على حد تعبير الناقد الإنجليزي المعروف «ستيفن سبندر» ، ويضيف «سبندر» أنه يبدو أن «جون

أوزبورن ، « وأرفولد ويسكر » ، يمثلون إرادة الثورة الاجتماعية ، في حين أن « كنتجزلى أميس » ، وجون وين « يعكسان التغير الذى طرأ على النظام التعليمى .

ويقول « ستيفن سيندر » فى هذا المعنى : « إن اهتمام الأدباء الإنجليز الشبان بمتابعة التغير الاجتماعى فى أعمالهم الأدبية ، الذى يتزايد منذ الحرب العالمية الثانية يفوق اهتمامهم بإجراء التجديدات فى هذه الأعمال ، وإن الأدباء الإنجليز الواعون بمشكلات الطبقة العاملة فى يومنا الحاضر ، يشعرون بفسوخ أقدامهم فى المادة الأدبية التى أسفر عنها ما طرأ على المجتمع من تغير ، ولهذا فهم لا يشغلون بالهم بالشكل الأدبى . وكما امتلئت أصولهم ومادتهم الأدبية إلى جذور (بروليتارية) ، قل فيما يبدو اهتمامهم بالشكل » .

والواقع أن ثورة الغضب أو الأدب الغاضب ، لم تظهر إلى الوجود إلا عندما اكتسحت مسرحية « جون أوزبورن » اللوثر الأدبية بنجاح مروع فى عام ١٩٥٦ ، وعندما نوه الناقد الدرامى « كينيث تينان » بقيمة هذا العمل المسرحى ، ولفت إليه الأنظار ، ذاكراً أن هذه المسرحية (انظر وراك فى غضب) ، إن هى إلا تصوير لأزمة الشباب ، بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذى أغرى الصحافة بالبحث عن أمثال « جون أوزبورن » ممن يشتركون معه فى ظاهرة الغضب .

وفى هذا الوقت بالذات ، أصدر « كولن ويلسون » كتابه (اللامتى) ، الذى سبقته صدوره دعاية سرت بين الناس سريان النار فى الهشيم ، وعلى الرغم من أن كتاب (اللامتى) ، لا يتضمن أفكاراً ثورية أو جديدة ، فقد لفت الأنظار إليه بصورة مذهلة ، بسبب ما عرف عن صاحبه من أنه بدأ حياته بغسل الأطباق ، وأنه كان يعيش فى خيمة ضربها فى الحلاء ، وبسبب معالجة هذا الكتاب للعلاقة بين المجتمع وبين ذكاء القرد الخلاق . وما زاد من رسوخ فكرة الشباب الغاضب فى أذهان عامة الناس ، أن الرواى الإنجليزى الشاب « كنتجزلى أميس » ، أصدر فى تلك الفترة رواية (جيم المخطوط) التى تدور حوادثها حول بطل اسمه « جيم ديكسون » ، واختلط الأمر على الناس فلم يميزوا بين - « جيمى بوتر » بطل مسرحية (انظر وراك فى غضب) ، التى تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، وبين بطل رواية (جيم المخطوط) ، التى لا تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، بل إن الأمر اختلط على القارئ ، فراح يقرن بين الكتاب وبين الأبطال ، كما لو كان الكتاب هم الأبطال ، والأبطال هم الكتاب .

مهم الشباب المعاصر:

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية (انظر ورامك في غضب) ، هي التي رفعت أسهم صاحبها «جون أوزبورن» في بورصة الأدب المسرحي ، وجعلت منه بحق رائدًا للمسرحية الحديثة ، وصاحب ثورة في تاريخ المسرح الإنجليزي ، بل وجعلت العالم الأدبي يلتفت في شبه ذهول إلى المتفجرات التي يقذف بها بطله المسرحي «جيمي بوتر» في وجه المجتمع الإنجليزي المتحفظ ، فضلاً عما أكدته من ظاهرة وجود حركة أدبية تنسم بالغضب ، وتتميز بالسخط ، يتزعمها «جون أوزبورن» ، ويسمى إليها «أرنولد ويسكر» و«هارولد بنتز» و«شيللا ديلاني» في المسرح ، و«جون وين» و«كنجزلى أميس» و«دوريس لسنج» في الرواية ، و«كولن ويلسون» و«ألان سيليتو» و«ريتشارد هوجارت» في النقد العام ، ثم «فيليب لاركين» في الشعر ، على الرغم من هذا كله ، فإن المسرحية في بنائها الفني ، لا تكاد تخرج عن الخط التقليدي للمسرح الواقعي ، ولا تكاد تخلو من محافظة أدبية ظاهرة ، وهذا معناه أن المضمون وليس الشكل ، هو الذي أكسب هذه المسرحية كل هذه الصفات ، وخرج بها عن نطاق المسرح التقليدي .

والواقع أن المسرحية لا تعتمد على بنائها الفني ، الذي هو فعلاً بناء تقليدي ، بمقدار ما تعتمد على مدى اختلافها عن كل ما سبقها من مسرحيات ، وعلى مدى الانفعال والصدق الفني الذي يميزها ، وعلى لغة الكلام العادي التي تستخدمها ، وعلى شخصية البطل التي استطاعت أن تعكس مهموم الإنسان المعاصر في لحظة من لحظات انفعاله الدافئ المتوهج !

فبطل المسرحية «جيمي بوتر» كما وصفه أحد النقاد ، شاب لا يتكلم بل يعوي ، وهو ساخط أبغى السخط ، يقذف بصواريخ سخطة للوجهة على كل شيء ، على الأدب والمجتمع والحياة ، وعنده هي أنه يشعر شعوراً دائماً بالمرارة الاجتماعية التي ترجع إلى إحساسه العميق بوضاعة وضعه الطبقي ، ومع ذلك فهو يستمد قوته من مواطن ضعفه ، ويضخ الهجة من آبار بؤسه وحرمانه . وهو متخرج في الجامعة على الرغم من اشتغاله بعد تخرجه ببيع الحلوى في أحد الأكشاك ، ولذلك نراه شديد الغرور بعلمه وثقافته ، لا يقرأ سوى كتب التزات ، ولا يستمع إلا لموسيقى الجاز ، ولا يطالع إلا صحف الأحد .

وهو يعيش في مسكن حقير فوق سطح أحد المنازل ، بأحد الأحياء الكثيفة ، ويكسب عيشه من بيع الحلوى في كشك صغير في سوق للمدينة ، وفيما بين سكنه وعمله نراه دائم السخط والشكوى ، فيها الطابع الغالب على كل ما يصدر عنه من كلام ، على أن الذي يضاعف من محنته ، ويزيد من أزمته ، ويجعله ساخطاً باستمرار ، هو زواجه من فتاة تنتمي إلى طبقة أعلى من طبقة في مكانتها الاجتماعية ، هي الطبقة (البورجوازية) ، ويصب جيمى بورتر كل غضبه على هذه الزوجة .. في مناسبة وفي غير مناسبة ، لا لأنها تعايه أو تستثيره ، ولكن لأن أهلها عارضوا مجرد تفكيره في الزواج بها . فضلاً إحساسه الحاد بالتقص الطبق والقصور الاجتماعي ، لهذا كان من الطبيعي ألا يشتمل حديثه الصاخب في طول المسرحية وعرضها على شيء ، غير استنزائه المتصل بكافة القيم (البورجوازية) .

لقص الوحوش البشرية :

فهنا مسرحية ساخطة حقاً ، غاضبة على طول الخط ، تدور حوادثها في مسكن « جيمى بورتر » هذا ، الذى يتكون من غرفة في بيت من الطراز (الفيكتوري) ، لم يعد مرغوباً في وجوده في عصر الملكة «اليزابيث» .

الوقت مساء ربيع حافل بالسحب والظلال ، في يوم من أيام الآحاد ، يُرى « جيمى بورتر » ، ذلك الإنسان العجيب ، الذى يجمع بين طيبة الصديق ، وقساوة قاطع الطريق ، أهم ما يمتاز به عضلاته المقتولة وشراسته في تناول الطعام ، فالأكل والجنس هما القيمتان الرئيسيتان في حياة « جيمى بورتر » ، حق لقد قال له صديقه «كليف» في ذلك اليوم : « إنك تشبه هؤلاء المصابين بالخلل الجنسي ، وأنت إنسان لا يملك غير الأكل ... » . « وجيمى » لا يحد في ذلك ما يعيب ، « أوه .. نعم .. نعم .. نعم أحب أن آكل ، كما أحب أن أحيى ، فهل عندك مانع ؟ .. » .

أما «كليف» هذا فهو صديق « جيمى » وشريكه في كل شيء .. في مسكنه وملبسه ، في أكله وشرابه ، في قره وغلبه ، وشريكه أيضاً في زوجته ، حق لقد قال له « جيمى » ذات مرة : « إنكما تبدوان في غاية البلاهة والعبط ، ولعاب كل منكما يسيل على الآخر . لم لتذهبان معاً إلى السرير وينتهى الأمر ؟ » .

و«كليف» في مثل عمر « جيمى » ٢٥ سنة ، من النوع الحادئ الحامل إلى درجة البلاهة

والفتور ، تملوه كآبة الحزن الصموت ، حزن أولئك الكادحين الذين شبوا على إعالة أنفسهم لأنهم لم يجدوا أباً يحسن ، ولا قريباً يطل ولومن بعيد ، حتى التقى بصديقه «جيمى بورتر» : «لا أظن أن عندي من الشجاعة ما يكفي لكي أعيش معتمداً على نفسى مرة أخرى ، مهما كانت الأحوال ، فأنا بطبعى فظ جداً ، ثم أنا إنسان تافه جداً فى واقع الأمر . ويظهر أننى سأكون فى حال أسوأ مما أنا فيه ، لو عشت معتمداً على نفسى فقط » .. ومع ذلك فهما يعيشان حياة شبه إنسانية . يفكران بأيديهما . ويتناقشان بعضلاتها . ويمضيان الوقت فى (بوهيمية) أو (بوهيمية) لا تنتهى . وكثيراً ما كانت تقول لهما « أليسون » : « احترسا بحق السماء ، إنكما تجعلان المكان يبدو كل يوم وكأنه حديقة حيوان .. » . « وأليسون » هذه هى زوجة «جيمى» ، عمرها هى الأخرى ٢٥ سنة . وقعت فى غرام عضلاته . وأحببت فيه قواه البدنية . فضحت بأسرتها (البورجوازية) وهربت معه على ظهر دراجة لتعيش فى هذا القفص ، قفص الوحوش البشرية ، غير أن وصمة (البورجوازية) تظل عاقلة بها ، لذا يحرص «جيمى» على إهانتها وتحقيرها ، فهى فى نظره (كالتنصّب التذكارى) الذى يمثل التحفظ والبرود ، وأخوها ، يمثل «التفاهة فى أوسع معانيها ، وإن انتهى به الأمر إلى كرمى الوزارة» ، وأما «امرأة خبيثة تذكرك بإحدى نساء الرومان المترهلات اللواتى تجاوزن منتصف العمر» أما أبوها «فوجوده كعدمه ، شأنه شأن أى رب أسرة (بورجوازي) ، فهو (عجوز مسكين) ، ليس إلا واحداً من تلك النباتات المتعطشة للتخلفة عن مناهات العهد (الإدواردى) ، والتى تأبى أن تفهم لماذا توقفت الشمس عن الشروق » ..

والحقيقة أن «جيمى بورتر» ليس ساخطاً على زوجته بمقدار ما هو ساخط على طبقتها ، وهو عندما تزوجها . تزوج فيها الطبقة ، وعندما يحترقها . يحترق فيها الطبقة . وعندما يسخط عليها . فى شخصها يسخط على الطبقة (البورجوازية) . حتى عندما زارها صديقها «هيلينا» ، ورأت مدى المذاب الذى تعيش فيه . فحرضتها على الثورة . وعلى ترك هذا الوحش الآدمى ، كان كل هم «جيمى» أن يحطم فى شخص «هيلينا» كافة القيم (البورجوازية) ، وأن يذيب قناع العفة الذى تضعه على وجهها ، فأوقعها فى حبه ، واستبدلها بزوجه ، التى عادت فجأة لتجدها بين أحضانها ، فلم تعرف كيف تخرج من الورطة . وما كان من «جيمى» إلا أن انتهزها فرصة ليصرخ فى وجهها : « لا تحاول أن تخدعى نفسك

بمسألة الحب ، فذلك لا تستطيع أن تقع فيه دون أن تلتطخ يديها بالأوحال ، إنه يستغرق العضلات والأحشاء جميعاً ، وإذا كنت لا تحملين فكرة تلوث روحك الطاهرة ، فخير لك أن تتخطى عن فكرة الحياة كلها ، وتحول إلى قديسة ، لأنك لن تستطيعي أن تعيشي الحياة ، كما يعيشها سائر الآدميين ، فإما هذه الدنيا ، أو الآخرة ..

وهنا لا تملك « اليسون » أمام صرخة « جيمي » في وجه « هيلينا » ، إلا أن تتنازل عن قضيتها الخاسرة ، وأن تعود إليه كما يعود السنجاب إلى الدب ، ليعيشا معاً ، وبأكلان الشهد والبنلق ، فهاهى تصارحه بقولها : « لقد كنت عظيمة .. أنا لا أريد أن أكون محايدة ، ولا أريد أن أكون قديسة ، أريد أن أكون قضية خاسرة ، أريد أن أكون تافهة وبلا قضية ألا تفهمين ؟ لقد ذهب . لقد ذهب .. هذا الكائن الآدمي الذى لا حول له فى أحشائى ، والذى كنت أظن أنه ما من أحد يستطيع أن يتترعه منى .. ولكن .. ألا ترى ؟ لقد أصبحت فى الوحل ، منكبة على وجهى أتمرغ فيه .. أوه ، يا إلهى ..

وأخيراً عندما يشعر « جيمى بورتر » بما جنت يده ، يصاب بقشعريرة ، كأنها الصدمة الكهربائية ، التى تعالجه دون أن تصرعه ، فيمد يديه ، ويرفع زوجته المنهارة من عند قدميه ، ويضمها إلى صدره متوسلاً إليها أن تكف عن البكاء ، واعاداً إياها بحياة زوجية هادئة وهائلة ، فوق صفحة جديدة من نهر الحياة ..

إنه عصر مجنون :

تلك هى خطوط العرض فى هذه المسرحية : (انظر وراءك فى غضب) ، وهى كما قلنا ورأينا مسرحية ساخطة فى كل شئ .. فى أحداثها ومواقفها ، فى موضوعها وأشخاصها ، فى لغتها وحوارها ، وحتى فى ألفاظها الغضبية ، التى يصطك بعضها ببعض ، وكأنها مقطوعة موسيقية رديئة الإيقاع .

والقارئ هنا ، واقع فى ذات الحيرة التى وقع فيها أبطال مسرحيق (المهرج) و(لوتر) ، فهو لا يدرى وراء من يقف ؟ ولا يعرف أى الطريقين يختار ؟ غاية ما يفعله أن يسخط هو الآخر ، وأن يكون من الساخطين .

وهى نفسها الحيرة التى وقع فيها المؤلف ودفعته إلى السخط ، السخط - الذى دفعه إلى أن يقول فى ليلة العرض الأولى لمسرحيته هذه : (انظر وراءك فى غضب) ، عندما صعد إلى

المرح بناءً على طلب الجمهور : « ليس عندي شيء جديد أقوله ، وكل ماقلته في هذه المسرحية ، هو أنني لا أستطيع أن أتلفت حولي دون أن أمضغ الكثير من الحجارة ، وبالحا من حجارة عفنة .. مريرة ، إن عصرنا مجنون ، نحن نعيش في زمان لا مكان فيه لصدى الحكمة ، ولا لصوت الضمير » ..

وهو ذاته السخط الذي أدى به إلى مغادرة إنجلترا ، والذهاب إلى فرنسا ، وإرسال خطاب (اللغة المشهور) ، الذي تحدثت عنه صحف أوروبا وأمريكا كلها ، ففي هذا الخطاب لمن « جون أوزبورن » إنجلترا . ولعن الشعب الإنجليزي . ولعن رجال الدين وسماحة السياسة وأعضاء مجلس العموم ، فهو لا جميعاً في رأيه خونة يستحقون الإعدام . لأنهم لوثوا شرف بلاده ولطخوه بالأفذار ، ولأنهم قادوا الأسد الضعيف الأعشى إلى الهاوية والدمار . وعما قريب إلى الاختفاء من عين الوجود . وبعد أن كانت بريطانيا هي الإمبراطورية التي لا تغيب الشمس عن أملاكها ، ستصبح هي نفسها وراء الشمس !

وهذا ما عبر عنه « جيمي بورتير » بقوله وهو غاضب : « إننا نأخذ طريقة طهو طعامنا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ، أما الأخلاق فتعلمها من بورسعيد .. » وهو ما عبر عنه أيضاً بقوله عن إنجلترا ، وقد غدت مستعمرة أمريكية بشكل أو بآخر : « إن من أكبر دواعي الضيق أن تعيش في العصر الأمريكي ، ما لم تكن أمريكياً بالطبع ، لا بل إن الاستعمار الأمريكي يقتحم على الإنجليز مخادعهم ويبتك أراضهم ، ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين » ..

بل ربما كان الأمر أخطر من هذا ، فها هو « جيمس جندن » يتحدث عما أمماه بالأمريكانية الزاحفة ، ومدى تأثيرها على الثقافة الإنجليزية ، فيقول « إن أثر (الأمريكانية) في هذه الثقافة كبير للغاية ، وإنه أصبح يشتمل على عناصر من « هوليوود » ، وموسيقى « روك أند رول » ، ، شخصيات « كنجسل أليس » مثلاً متأثرة ببعض الأفلام السينائية التي تنتجها « هوليوود » ، وبعض الحلقات التلفزيونية ذات الطابع البوليسي ، بل إن هذه الشخصيات ، تقلد في الغالب طريقة الممثل « همفري بوجارت » في الكلام !

ويضيف « جيمس جندن » إن أعمال الكاتب الروائي « جون وين » مفعمة كذلك بالإشارات الدالة على امتزاج الثقافة الشعبية الأمريكية بالحياة البريطانية ، ومعنى هذا أن

الرواية الإنجليزية المعاصرة ، تتضمن قدرًا كبيراً من النفوذ الأمريكي ، مما يقلل من صبغتها البريطانية التقليدية ..

أجل .. لقد جاء الوقت الذى تستورد فيه المجلة ثقافتها أيضاً من أمريكا ! .

السخط وحده لا يكتفى :

وبعد ، فهذا هو الأديب الغاضب « جون أوزبورن » ، وتلك هى مسرحيته الغاضبة (انظر وراءك فى غضب) ، وهذا كله مشروع وجائر ، مشروع أن يسخط « جون أوزبورن » على كل شئ فى بلاده ، على الطبقة (البورجوازية) . وعلى السياسة الإنجليزية . وعلى النظم الاقتصادية . وعلى الحياة الاجتماعية . وعلى الأمريكية الزاحفة ، وعلى كافة مظاهر الحياة فى إنجلترا . ولكن ليس جائراً أن يقف عند مرحلة السخط ، وأن يتخلى عن جسد بلاده المريض ..

صحيح أن سخطه له بواعث ودواعيه ، وصحيح أن سخطه تعبير صادق وانفعال حقيقى ، ولكن السخط وحده لا يكتفى ، فالسخط انفعال ، مجرد انفعال ، والانفعال لا يصبح موقفاً أو منهجاً ، حتى يُعمق ويُمتدق ويصبح اتجاهًا عامًا ، تماماً كما فى حالة الحرية والمسئولية ، فلا يكتفى الإنسان أن يصرخ بأعلى صوته « يسقط العالم » حتى يكون حرًا ، بل لابد له من أن يكمل عبارته بقوله « أنا أبنه أفضل مما هو الآن » حيثئذ ، وحيثئذ فقط ، يكون حرًا ، فالحرية تحابثها المسئولية ، ومقدار ما يكون الإنسان مسئولاً يكون حرًا .

وهكذا لا يكتفى « جون أوزبورن » أن يقول عبارته الشهيرة « أنظر وراءك فى غضب » بل لابد له ، لكى يكون حرًا ، أن يكمل عبارته بقوله : « انظر أمامك فى أمل .. وفى إشراق .. وفى حب » ..

الصرخة الثالثة عشرة

«كولين ويلسون»

اللامتعى ... إنسان هذا العصر

«إن العالم اليومى نجحنا معه مثل عبد زقيق خلف
عربة قائد متبصر، وعلى الإنسان أن يتعلم كيف
يقطع الجبل، ويسمح للعقل أن يثبت مكانه،
وأن يغدو واعياً لقوابله بالجبال والصخور» .
«كولين ويلسون»

العقل فى أزمة :

أجل ، تلك هى الصرخة التى أطلقها فى بريطانيا فيلسوف شاب فى الواحدة والعشرين من
عمره ، يدعى «كولين ويلسون» ، الذى أودعها كتابه الذى سماه (الغريب)
أو (اللامتعى) والذى وصفه بأنه (دراسة تحليلية لأعراض البشر النفسية فى القرن
العشرين) .

وما أن أطلق «كولين ويلسون» هذه الصرخة فى بريطانيا ، حتى تردد صداها فى أمريكا
والقارة الأوربية ، وأصبح اسمه على كل لسان يهتم بقضايا الفكر والثقافة بعد أن كان نكرة
لا يذكره أحد ، وقد تحمس له بعض النقاد المعروفين فى إنجلترا ، مثل «سيريل كونولى» ،
«وايديث ستويل» ، «فيليب توينى» ، فاعتبروه على صغر سنه كاتباً من الطراز الأول ، بل
لقد ذهب «فيليب توينى» إلى أن كتابه هذا (أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا لأشد مشكلاتنا
عمقاً وأكثرها تعقيداً) .

وأكثر من هذا ، لقد اعتبره شباب الأدب الإنجليزى فى الخمسينيات ، وهو الشباب الذى
أطلقت عليه الصحافة الأدبية اسم (الشباب الغاضب) أو (الجيل الغاضب) والذى يسمى

إليه كل من «جون أوزبورن» ، «آرنولد ويسكر» ، «هارولد بنتر» ، «شيلاديلافى» ، «وجون وين» ، «كنجسلى أميس» ، «ورويس لسنج» ، «آلان سيليتو» ، هؤلاء اعتبروا «كولين ويلسون» بمثابة فيلسوف هذا الجيل ، وأول من أرسى دعائم هذه المدرسة ، بإصداره هذا الكتاب الذى جعل منه «كولين ويلسون» رمزاً لنفسه وجيله من المفكرين الإنجليز الشبان .

ذلك أن كتاب (الغريب) أو (اللامتنى) كما يقوله الناقد «كارل بود» ، أحد المشايخين لأدب الخمسينيات ، يبرز صورة للمفكر الإنجليزى الشاب الذى يعيش فى وحدة موحشة ، ويشعر بالمرارة الاجتماعية ، وعبثاً يحاول الخروج من مرض الغربة أو اللامتناء ..

ولكن كتاب «كولين ويلسون» فى الواقع ، أعمق من هذا بكثير ، إنه بمثابة الصرخة التى نبتت إلى عمق الأزمة التى يعانىها العقل الأوربي المعاصر ، ذلك العقل الذى شهد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولا يزال يشهد حتى وقتنا الحاضر ، ظواهر لا يمكن أن توصف إلا بأنها أزمة ، ولم تكن مصادفة ، بل كان مما يبعث على التساؤل ، أن أصبحت يتنايع الفكر الفلسفى ، هى آراء «برجسون» ، و«نيتشة» ، و«كروتشه» ، و«شبنجلر» ، و«وليم جيمس» ، وكلها آراء تشيد بقوى أخرى غير العقل الاستدلالى ، أو المنهج العلمى ، وتنادى بمبادئ الحدس أو الإرادة أو الوثبة الحيوية أو النجاح العمل ، حتى أصبح دعاة العقل أقلية ضعيفة خافتة الصوت تدافع عن مبادئها بمنجمل واستحياء .

ولم يقتصر هذا على مجال الفكر الفلسفى أو الفكر النظرى الخالص ، بل تعداه إلى علم النفس والسيكولوجيا الحديثة ، فذهب «فرويد» وتلميذه «أدلر» و«يونج» ، وسائر علماء المدرسة التحليلية إلى إطلاق سهامهم على قلعة العقل ، والاحتماء بقيعان (اللاوعى) أو (اللاشعور) ، باعتبارها الأوعية التى تحفظ بالتجارب والذكريات والأحلام ، وتكون عالمًا مظلماً معتمًا لا يدرك إلا من خلال رموزه ، ولا ينفذ إليه العقل الواعى ، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما يدور فى مجال الوعى .

وفى مجالات الأدب والفن ، اتخذت الرواية والدراما والموسيقى والفن التشيكلى نفس الاتجاه ، حيث خفت صوت العقل والوعى ، واختفى الترابط المنطقى ، والقالب المحدد ، وحلت الانطباعات السريعة المباشرة ، والفورات الوجدانية الحادة ، وأصبح الفن بدوره

يناطب القوى (اللاواعية) في الإنسان ، والأدب كأنما يقوص في الأعماق السحيقة للذات البشرية .

والذى يعنيها من هذا كله ، هو أن هذه الظواهر جميعاً ما كان لها أن تجتمع في توقيت زمنى واحد ، إلا لتشير إلى مدلول واحد ، وتعبّر عن أزمة واحدة ، هى أزمة العقل ، أو الأزمة التى يمر بها العقل .

صحيح ، إن العقل ذاته هو الذى شخص هذه الأزمة ، وهو الذى توصل إلى تحديد ملاحظها وظواهرها ودلالاتها العامة ، وصحيح إن تحليل العقل لذاته ، وتورده على نفسه ، هو تأكيد لوظيفة العقل ، وتحقيق لصوره الإيماني ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه جميعاً ظواهر تشير إلى محنة العقل في مواجهة تحديات العصر .

أمراض الإنسانية المعاصرة :

ومن هنا كان وصف «كولين ويلسون» لكتابه بأنه بحث في كُنه مرض الإنسانية في منتصف القرن العشرين ، فهو إذن يفترض أن الإنسانية مريضة في هذا العصر ، ويحاول أن يشخص الداء الذى تعانيه الإنسانية ، وفي الوقت ذاته ، يحاول أن يصف الدواء الذى يشقى الإنسانية من هذا الداء ، أما هذا الداء ، فهو ما يسميه «كولين ويلسون» بمرض الغربة أو (اللاتئام) ، فعند فيلسوفنا الشاب أن مشكلة اللامتنى تبدو لأول وهلة مشكلة اجتماعية ، ذلك لأن من صفات اللامتنى ، أنه لا يتوافق مع المجتمع الذى يعيش فيه ، لكن مشكلة اللامتنى في حقيقتها ليست مجرد مشكلة اجتماعية ، وإنما هى مشكلة روحية أو (ميتافيزيقية) .

فن هو اللامتنى ؟

هو الشخص الذى يرى الإنسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التى تحجبها عن العين ، طبيعة الحياة في المجتمع الحديث ، ولأنه ينشد الحقيقة وحدها ، ولا يقبل غيرها ، نراه باستمرار في حالة تمرد على المجتمع ، وكأنما هو يعيش خارج لا داخل هذا المجتمع .
ومن ثم فهو في حالة دائمة من الاستبطان ، يستبطن ذاته ، ويطل عليها من الداخل ،

لكي يراها على حقيقتها السافرة ، ويدرك التزاح الناشب فيها بين ما هو حيواني صرف ، وما هو إنساني خالص .

« لا أملك شيئاً ، ولا أستحق شيئاً ، وبالرغم من ذلك أشعر بالحاجة إلى تعويض .. » هذا هو اللامتنى عندما يُفتش في أغوار ذاته ، فلا يكاد يجد فيها شيئاً ، وعند ما يفتش في خارج ذاته ، لا يكاد يجد فيها شيئاً كذلك ، « أما البحث الفلسفي فإنه يلوح عديم المعنى ، لا شيء يمكن اختباره ، ولا شيء يمكن اختياره ، وأما الحقيقة فيأترى ماذا يعنون بها .. ؟ » .

وتتعلق أفكار اللامتنى بصورة غامضة من حب قديم ، وما كان يحيط به من ملاذ عاطفية ، إلى التفكير في حقيقة الموت ... « الموت ... إنه أهم الأفكار على الإطلاق » ثم يعود إلى مشاغله اليومية « يجب أن أكسب مالا » وفجأة يرى ضوءاً منسكاً على الجدار ، إنه منبعث من الغرفة المجاورة لدى إحدى الأسر ، ويقف على الفراش في غرفته الوحيدة يراقب الغرفة المجاورة : « إنني أنظر وأرى .. الغرفة المجاورة تدعوني إلى عريها .. » .

ومكذا لا يكاد اللامتنى يخرج من أغوار ذاته ، ليستشرف العالم من حوله ، حتى يكون عالمه هو الحياة الدائرة في الغرفة المجاورة ، التي يراقبها من ثقب في الجدار ، والتي وصفها الشاعر « كيتس » ، فيما كتبه إلى الشاعر « براون » ، قبل وفاته بعام واحد « إنني أشعر وكأنني ميت منذ زمن ، وإنما أعيش الآن حياة ما بعد الموت .. » .

الرؤية أكثر من اللازم :

لنا يمكننا أن نصف اللامتنى ، بأنه الشخص الذي يعيش في انقصاص مع ذاته ، ومع العالم من حوله ، فهو يرى أن العالم الذي يعيش فيه ، ويعيش فيه الناس ، عالم غير حقيقي . وهو في ذات الوقت ، لا يرى في الوجود سوى القوضى التي تتجاهلها العقلية (البورجوازية) ، ولأنه يرى أن القوضى هي حقيقة العالم ، نراه لا يتم إلا بها ، ولا يتحدث إلا عنها ، ولا ينظر إليها إلا بعين اليأس والتشاؤم ، سمعه يقول :

« ورأيت نفسي على الرصيف مرة ثانية ، لا أشعر بالطمأنينة التي كنت أمنى نفسي بها ، وإنما أحس باضطراب وارباك ، كنت وكأنني لا أرى الأشياء على حقيقتها ، كنت ، أرى أكثر من اللازم ، وأعظم من اللازم .. » .

ولن يُجدينا هنا أن نتهمه بأنه شخص مريض وغير سوى ، لأنه سرعان ما يدافع عن نفسه قائلا : «إننا جميعاً مرضى ، نعيش في حضارة مريضة ، والفرق بيني وبينكم أنكم تجهلون هذه الحقيقة المرة ، على حين أعرف أنا أني مريض ، ولدى من الشجاعة ما يجعلني أواجه حقيقة مرضى » .

وهكذا نجد أن الالتمسنى إنسان لا يستطيع الحياة في عالم (البورجوازية) ، ذلك العالم السهل المريح ، ولا يستطيع في ذات الوقت ، قبول ما يراه ويلمسه في الواقع ، فهو يرى أكثر وأعمق من اللازم ، وأن ما يراه لا يعدو الفوضى ، (فالبورجوازي) ، يرى العالم مكاناً منظماً تنظيمًا جوهرياً ، وإن وجدت فيه بعض عناصر القلق وعدم الارتياح ، إلا أن انشغال (البورجوازي) بمشكلات حياته اليومية ، يجعله مضطراً إلى تجاهل هذه العناصر ، أما الالتمسنى ، فإنه لا يرى العالم معقولاً أو منظماً ، وحين يقذف بمعانيه الفوضوية في وجه هذا العالم ، فما ذلك إلا لأنه يحس بشعور يبعث على الكآبة ، شعور بأن الحقيقة ينبغي أن تقال على الرغم من كل شيء ، وإلا فلن يكون الإصلاح ممكناً ، بل إن هذه الحقيقة ينبغي أن تقال حتى إذا لم يكن هناك أمل في الإصلاح . إن الالتمسنى كما يقول «كولين ويلسون» : إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد شيئاً يدفعه إلى القول بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، قد تكون الفوضى هي جرثومة الحياة ، كما أن البضة هي فوضى الطائر ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك ينبغي أن تقال ، والفوضى يجب أن تُواجه .

ولكن من ذا الذى سيقول الحقيقة ، ومن ذا الذى سيواجه الفوضى ؟ هل هو ، (اليوجي أوالقديس ، أم القوميسار أوالثائر) .

إنه عند «كولين ويلسون» كما عند الكاتب المجري «أرثر كويسلر» صاحب كتاب (اليوجي والقوميسار) ، إنه لا القديس ، ولا الثائر يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، وإنما الإنقاذ الحقيقي ، هو في اجتماع هذين العنصرين في مركب ثالث جديد ، وهذا معناه أن أسلوب النسك والزهد والعبادة - كما نجده عند رجل الدين ، قديساً كان أو صوفيّاً - لا يكفي لمواجهة الأزمات المادية التي يواجهها إنسان هذا العصر . والعكس كذلك صحيح ، حيث لا يكفي أسلوب الغضب والهرد والثورة لإصلاح عطب الحياة ، لأنه لا يكاد يصلح شيئاً حتى يقضى على كل شيء ، فالليوجي أوالقديس ، والقوميسار أوالثائر ، كلاهما إنسان ذو بعد

واحد ، لا يكاد بكفى لمواجهة روح العصر ، ذلك الذى لابد له ، فى رأى «كويسلر» من اجتماع هذين المبدعين ، ولابد له ، فى رأى «كولن ويلسون» من إضافة بعد ثالث .

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

ويبدأ «كولن ويلسون» ، بالبحث عن هذا الإنسان فى كتب الأدب ، وكما يتجلى فى أبطال أشهر الروايات العالمية الحديثة ، التى صورها خيال بعض الروائيين المحدثين ، مثل بطل رواية (الجحيم) للكاتب الفرنسى «هنرى باربوس» ، وبطل رواية (الفثيان) «لجان بول سارتر» ، وبطل رواية (الغريب) «لألبير كامى» .

فأبطال هذه الروايات يعيشون جميعاً فى عالم انعدمت فيه القيم ، وضاع منه اليقين ، وأصبح كل شىء فيه جائزاً ، وبالتالي صعب التنفس ، وغامت الرؤية ، وفقدوا الاتجاه ، فرأوا يقضون معظم وقتهم منفردين فى غرفهم الخاصة ، لأنهم لا يجدون ما يبرر قيامهم بفعل أى شىء آخر ، فى عالم بلا معنى ولا جدوى .

لقد فقدوا قننهم فى العقل ، كما فعل الفيلسوفان «كيركيغارد» و«نيتشه» ، وشعروا بأن العلم لا يحقق سعادة الإنسان ، شأنهم فى ذلك شأن الفيلسوف الأمريكى «هوايتهد» ، والكاتب الإنجليزى «ه.ج. ويلز» ، ومن ثم اقربوا من «كافكا» وعالمة المسوخ .

ويرى «كولن ويلسون» أن شخصية (الغريب الوجودى) ، كما صورها «جان بول سارتر» ، تطور طبيعى ، لشخصية (الغريب الرومانتيكى) ، كما صورها «جوته» فى ، (آلام فرتر) ، وهو الغريب الذى كان فى القرن التاسع عشر ، يعتبر أنه من الطبيعى بالنسبة له أن يموت شاباً مثل «شيل» ، أو يعيش مريضاً مثل «شيللر» ، أو يظل فى (برزخ) بين الموت والحياة كما كان حال «كولردج» .

والفرق بين الغريب الرومانتيكى ، والغريب الحديث ، هو أن الأول دائم البحث عن الحقيقة ، وإن كان لا يجد هذه الحقيقة ، وهذا هو العذاب ، وإلا أنه يعتقد فى وجود هذه الحقيقة ، وهذا هو العزاء . وبين العذاب والعزاء ، يعيش الغريب الرومانتيكى ، الذى كان يعتقد أن الخطأ ليس كامناً فى الطبيعة الإنسانية ، لأن الكمال الإنسانى شىء ممكن التحقيق ، وإنما الخطأ كامن فيه هو ، فى ملكاته وقدراته ، وفى نظره للعلاقة المتبادلة بين العالم والإنسان ، وهذا ما عبر عنه «الدكتور جونسون» على لسان بطله «راسيلاس» ، بقوله :

« لست أريد أن أكون سعيدًا ، وإنما أريد أن أكون حيًّا وفعلًا » .

فهو يشعر أن شيئًا ما ينقصه ، هذا الشيء ليس في خارج ذاته ، وإنما في داخله هو ، وهو ما عبر عنه « راسيلاس » بقوله وهو يهرب من « الوادى السعيد » : « يلوح لى دائما أن للإنسان حاسة سادسة ، أو قابلية أخرى ، بالإضافة إلى حواسه ، هذه القابلية ، يجب أن تشبع قبل أن يكون سعيدًا السعادة الكاملة .. » .

هذا هو الغريب الرومانيكى ، الذى يختلف عن الغريب الحديث ، الذى لا يفهم ما يقصده الناس حينًا يتحدثون عن الحقيقة ، فإذا تكون هذه الحقيقة ، وما جدوى العثور عليها إن كانت موجودة ، « الحقيقة ؟ ترى ماذا يعنون بها ؟ » إن هؤلاء الذين يعتقدون بأن الطبيعة الإنسانية هى المريضة ، وأن الغريب هو الذى يواجه هذه الحقيقة المريرة ، هؤلاء لا يعنوننا الآن ، إننا - كما يقول اللامتى الحديث - فى وضعية سلبية ، وهذه الوضعية السلبية ، هى جوهر العالم ، « لا طريق هنالك إلى الخارج أو إلى ما حول أو إلى الداخل » وإلى هذا يجب أن ينصرف انتباهنا الآن .

وعلى الرغم مما بين اللامتى الرومانيكى ، وبين اللامتى الحديث ، من فروق فى النظرة إلى الحقيقة .. حقيقة العالم وحقيقة الإنسان ، إلا أنها يشتركان فى صفة هامة ، هى اهتمامها معاً بمشكلة بعينها يسميها « كولن ويلسون » (بمشكلة اللامتى) ، إن مشكلة اللامتى ، هى كيفية تحقيق ذاته فى وجود سمته الفوضى ، فهو إنسان يريد أن ينظم هذه الفوضى ، وأن يُهَدَفَ هذا النظام ، وأن يطلع على هذا الهدف المعنى والجدوى . ومن أجل حلمه الوردى الجميل ، ذلك الحلم الذى يتلاشى مع مطلع الفجر ، تراه يضيغ حياته سدى ، ويعيش فى سأم وملل ، ويشعر بأن ذاته منشقة على ذاته ، فهو نصف همجي ، ونصف متمدين ، نصفه حيوانى ، والنصف الآخر فيه الإنسان ، أما غايته القصوى فهى أن يحقق وحدة واحدة فى هذه الذات ، وأن يحيا حياة واحدة ، حياة أضيق ما فيها يتسع لكل أشواق الإنسان .

وهذا معناه فى رأى « كولن ويلسون » أن مشكلة اللامتى ليست مشكلة فكرية ، بقدر ما هى مشكلة حياتية ، أوهى على حد تعبيره « مشكلة البحث عن جواب للسؤال » ، والسؤال هو : ماذا يجب على اللامتى ، أن يصنع بحياته وفى حياته ، فى الوقت الذى لا يستطيع فيه قبول الحياة كما يقبلها ويمحياها من هم حوله ؟

ولما كانت مشكلة اللامتمتع ، هي البحث عن الطريقة المثلى التى يحيا بها حياته ، بمعنى أن مشكلته فى جوهرها مشكلة حية ، أو مشكلة حياتية ، فإن «كولين ولسون» ، لا يمكن بدراسة الغربة فى كتب الأدب ، وإنما يعود من الأدب إلى الحياة نفسها ، فيدرس حياة بعض من اعتبرهم من الغريباء أو اللامتمتعين ..

والثلاثة الذين يختارهم «كولين ولسون» ، هم الكاتب الإنجليزي «ت. أ. لورانس» ، والرسم الهولندى «فان جوخ» ، وراقص البالية الروسى «نيجنسكى» ، إنه يختارهم باعتبارهم نماذج ثلاثة للامتمتع ، يتميز كل منهم بميزات خاصة ، ينافس بها الآخرين فى غريته ولا انتائته . ميزات فى العقل والوجدان والجسد ، لقد حاولوا جميعاً أن يتغلبوا على مرض الغربة أو اللا انتماء ، عن طريق سيطرة كل منهم على ذاته ، إلا أن سيطرتهم جميعاً على ذاتهم لم تكن كاملة ، لأن الطريق التى سلكها كل منهم لم تكن مجدية فى حد ذاتها ، إذ حاول «لورانس» أن يسيطر على عقله فحسب ، وحاول «فان جوخ» السيطرة على وجدانه فقط ، واكتفى «نيجنسكى» بالسيطرة على إمكانات جسده وكفى .

ومن هنا كان فشلهم جميعاً فى التخلص من داء الغربة ومرض اللا انتماء ، فانتهى الأمر «بلورانس» إلى ما يسميه «كولين ولسون» بالانتحار العقلى ، وقضى «فان جوخ» على حياته بيده ، أما «نيجنسكى» فكان مصيره الجنون .

ويخلص «كولين ولسون» من دراسته لحياة هؤلاء الغريباء الثلاثة ، إلى أنهم جميعاً كانوا نفوساً ضائعة ، وأن الإنسان المثالى هو الذى يجمع بين فكر «لورانس» الثاقب ، ووجدان «فان جوخ» الجامع ، وإدراك «نيجنسكى» لإمكانات جسده ، وهذا هو الإنسان ذو الأبعاد الثلاثة .

العودة إلى الإيمان :

ومضى «كولين ولسون» فى تحليل وضعية اللامتمتع ، فبرى أن أهم ما يشغل بال اللامتمتع ، هو رغبته فى ألا يكون لا متمتعاً ، إنه يحرص على الانتماء ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا متمتعاً ، وإلا كان معنى انتائته أن يكون (بورجوازيًا) عادياً ، يرتدى العديد من الأقنعة لكى يتلاءم مع الحياة الاجتماعية ، ومع متطلبات المدنية والتحضّر ، وهذا

هو ما يكرمه اللامتمنى ، ولا يطيقه أبداً ، بل ربما كان الموت عنده أفضل من حياة مثل هذه الحياة .

إن مشكلة اللامتمنى ، هي كيف ينطلق إلى الأمام ، في الوقت الذي عاد فيه كل من «لورانس ، وفان جوخ ، ونيجنسكى» إلى الوراء ، فاندسروا جميعاً .

وهذا معناه أن اللامتمنى ، ليس محتوناً وليس مريضاً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين ، وأكثر شفافية من هؤلاء الرجال صحيحي العقول .

إن مشكلة اللامتمنى في جوهرها ، هي مشكلة الحرية ، لا الحرية السياسية بالطبع ، ولا الحرية الاجتماعية بطبيعة الحال ، وإنما الحرية بمعناها الروحي العميق ، على اعتبار أن جوهر الدين هو الحرية .

فاللامتمنى ، يبدأ كما يقول «كولين ويلسون» بنوع من التوترات الداخلية ، من حالة تأزم باطنى ، ودوار داخلى عنيف ، ويحاول جاهداً أن يتخلص من توتره وتأزمه ودواره العنيف ، ولن يجديه في شيء الذهاب إلى طبيب نفساني ، لأنه ليس في مقدور الطبيب النفسي أن يجد حلاً لمشكلة اللامتمنى .

إن مشكلة اللامتمنى ، أشبه بمشكلة الصوفى الذى ينشأ في حضارة بعينها ، ولكنه لا يلبث أن يرفض قيم هذه الحضارة ، يهرب منها ويلوذ بصومعته في الصحراء ، وبعد أن يتفكر في ذاته ، وفي العالم من حوله ، وفي عظمة الخالق أو الله ، نراه يعود إلى العالم من جديد ، داعياً إلى نيل قيم الحياة المادية ، مبشراً بقيم الحياة الروحية . وبالمثل لمجد اللامتمنى ، يلوذ بغرفته الوحيدة ، بعيداً عن البشر ، حيث يفرق في تأملاته الذاتية ، يحلل مشاعره ، ويطلق لخوارطه العنان ، ويفكر في إصلاح العالم . فإذا قُدر له أن يعرف نفسه المعرفة الكافية ، وأن يعرف بالتالى ماذا يفعل بنفسه وسط نفوس الآخرين ، اتضحت رسالته وصار صوفياً ، أما إذا عجز عن معرفة نفسه ، وعن السيطرة على ملكاته وقدراته ، فإنه يظل لا متمنياً .

وهذا معناه أن اللامتمنى ، هو الإنسان الذى تشغله مشكلة طبيعة الحياة ذاتها ، ومشكلة العبيثية في هذه الحياة ، ومشكلة البحث عن سبيل للخلاص ، الخلاص من مرض اللاانتماء ، باعتباره من أخطر أمراض العصر ، وذلك عن طريق الإيمان ، أو العودة إلى الإيمان .

صحيح ، إنه لا يستطيع أن يقبل قول القديس « أوغسطين » : « إنه لكي نفهم ينبغي أن نؤمن » وإنما الصحيح أنه يريد أن يقيم إيمانه على أساس من العقل ، وكأنما يعارض عبارة القديس « أوغسطين » بالعبارة القائلة : « إنه لكي نؤمن ينبغي أن نفهم » . ومع ذلك ، فهل يستطيع اللامتنى ، أن يجد له مخرجاً من هذه الحلقة المفرغة ؟ . إلا أن الجواب الذى ينتهى إليه بحث « كولين ويلسون » ، هو الجواب الذى :

الشرق من الشرق :

ويحاول « كولين ويلسون » أن يصف لنا طريق الخلاص ، خلاص الغريب من غربته ، أو اللامتنى فى محاولته الانتماء . وإذا كان قد أشار إلى أن هذا الخلاص ، لا يكون إلا بإدراك الإنسان أنه لا يتكون من عقل فقط ، أو وجدان فحسب ، أو جسد وكفى ، وإنما عليه أن يحقق الوحدة الحية من بين هذه العناصر الثلاثة ، لكي يحيا حياة متكاملة ، فإنه يصف لنا السبيل إلى اندماج هذه العناصر جميعاً ، وانصهارها فى بوتقة واحدة .

فبعد « كولين ويلسون » ، أنت اللامتنى ، يلمح بصيصاً من الأمل فى خلاصه الروحى ، وذلك من خلال لحظات من الكشف الصوفى ، أو الرؤية الإشرافية ، لحظات تتوهج فيها حواسه جميعاً ، وتنسجم فيها روحه مع الوجود ، ويشعر كأنما هو والحياة شىء واحد ، فيبدو له الكون آية من آيات الله ، والعالم قائماً على نظام بديع محكم ، والحياة عميقة المعنى ، والجملة الغاية ، جديرة حقاً بأن تعاش .

هذه اللحظات المتوهجة ، هى التى ينبغي على اللامتنى أن يقبض عليها بكل ما أوتى من قوة ، وألا يدعها تفلت من بين يديه ، ففى هذه اللحظات خلاصه ، وفيها خروجه من غربته ، وشفائه من داء اللاانتماء . بل أكثر من هذا ، على الإنسان أن ينمى فى نفسه هذه الملكة النورانية ، ملكة الرؤية الصوفية أو الكشف الروحاني ، وذلك عن طريق الإرادة الحرة ، فاللامتنى هنا كالشاعر للملهم ، الذى يهبط على إلهامه دون أن يتنظر حتى يهبط إلهامه عليه ، وهذه الرؤية التى تمثل التهاب الحواس جميعاً ، فضلاً عن يقظة الوجدان ، ممكنة للجميع كما يقول الشاعر « وليم بليك » ، طالما كانت نوافذ الإدراك نقية صافية .

وكما انفتحت أبواب الأعماق عند « وليم بليك » ، وأطل عليه هذا النور ، يمكن أن تنفتح بدورها أمام اللامتنى ، إذا حرص على تنمية هذه الملكة فى نفسه ، وتوفر له الهدوء

الروحي ، وتتهيأ لاستقبال هذه الرؤى الصوفية ، التي تختلج على كل الأشياء الغاية والمعنى ، فتبدلو له كل ورقة من أوراق الشجر ، بل كل ذرة من ذرات الغراب ، وكأنها عالم كامل يبعث في داخله السعادة القصوى ، والفرح الذي لا ينتهى .

ويذهب « كولين ويلسون » إلى أن هذه الرؤى ليست سوى أمثلة على قابلية الإرادة الحرة لاييجاد الأشياء أو الشيء ، لا كما علمتنا فلسفة الغرب التي تميل إلى إخضاع الإرادة للوجود ، ولكن كما أرشدتنا إلى ذلك بحق . . حكمة الشرق .

وهكذا تقودنا مشكلة اللامتى ، إلى الحلول التي اهتدى إليها حكماء الشرق ، بحيث يصبح المثل الأعلى عند « كولين ويلسون » ، هو الحكيم الشرقى الذي لا يعنى بأكثر مما يسد رمقه ، ويقم أوده ، من المال والطعام ، ويحرص كل الحرص على الرياضة والمجاهدة حتى يحصل له الكشف والمشاهدة ، فيرى الحقيقة بنور اليقين ، وهو نور يقذفه الله في قلب المؤمن ، إذا اتجه بكيانه كله إلى الله .

ويختار « كولين ويلسون » من بين حكماء الشرق ، المتصوف الهندي الشهير « سرى رامنا كريشنا » ، فيعرض لحياته ، ويشيد بحكمته ، وكيف نشأ في قرية صغيرة ، وكانت حياته تسير على وتيرة غنائية ، وكان هو نفسه كالوتر الرقيق الذي يتذبذب بالأنغام لدى أى اهتزاز ، وأمام أى جمال أو توافق في الطبيعة . وكان مزاجه الروحي ، أو كما يسميه « كولين ويلسون » حساسيته التخيلية ، دائمة التطور على امتداد حياته ، إلى أن بدأ يفكر في الله بتفكيره في التوافق ، وكيف أن ما نشاهده من توافق في الكون إنما هو آية من آيات خلق الله .

وقد أدرك « رامنا كريشنا » ، أن الهدوء يتأق في لحظات التأمل بتوجيه التفكير نحو فكرة التوافق ، ومن ثم راح يفرد بنفسه في أماكن لا يضابقه فيها أحد ، وكان يجلس متربعاً ، ويحاول أن يجعل انفعالاته وعقله متعاونين ، لتحقيق أقصى درجة من درجات الانفصال عن العالم . وتمر الساعات ، وإذا به يرى أن الأشجار والجبال والأنهار والطبيعة كلها صارت أكثر حقيقة ، وأنها إنما وجدت لقصد وغاية ، وأن ما يشهده وما يراه إن هو إلا لحظة من لحظات الإرادة الحرة .

وكان « رامنا كريشنا » ، قد أرهقه التأمل الطويل ، حتى أنه لم يعد يرى هدفه ، وحتى أقدم بالفعل على محاولة الانتحار ، ولكن محاولة الانتحار كانت خطراً مفاجئاً هدد قواه الحيوية ، فأيقظ فيه الحواس ، وألهب فيه الوجدان ، فترامت له الرؤيا ، وكانت رؤياه مثل

رؤيا « نيتشه » على قمة التل ، إلا أنه إذا كانت رؤيا « نيتشه » رؤيا سلبية لم يربها الله ، فإن رؤيا « راماكريشنا » ، هي الرؤيا الإيجابية التي أبصر فيها الحقيقة ، ذلك أن خطر الموت أيقظ فيه الإرادة النائمة ، فلما استيقظت هذه الإرادة ، أضاءت له الحقيقة وقذفت في قلبه بنور اليقين .

لقد نجح « راماكريشنا » ، كما يقول « كولين ويلسون » ، في توجيه البواض ذاتها ، فقبض على السيف وأراد أن يتحرره ، وفجأة كشفت قوى الحياة عن ذاتها في نفسه ، وقالت له : « هراء ! إنك لن تموت ، انظر إلى هذه الأعمال التي أعدتها لك ، لكي تقوم بأدائها ! » .

وهكذا توافرت « راماكريشنا » ، رؤياه الصوفية ، التي كانت إدراكاً مفاجئاً للحقيقة أن الكون ملئ بالحياة ، وأن هذه الحياة لا تكف عن تعزيز سطوتها على المادة ، من أجل أن تفسح الطريق أمام قوى الروح .

وهنا نرى كيف أن اللامتمنى يعرف نفسه فجأة ، وأن إدراك هذه الحقيقة ، يمثل الخلاص النهائي بالنسبة إلى اللامتمنى . وإذا بلغ اللامتمنى مرحلة « راماكريشنا » من الإدراك الروحي ، فإنه يفقد غرضه ، ويحصل على انتائه ، ويحمد الله .

وعند « كولين ويلسون » أن « راماكريشنا » ما كان يستطيع أن يصل إلى هذه المرحلة من الإدراك الروحي لله ، لو لم يحفظ بحساسية الطفولة طيلة حياته ، أما نحن الغربيين وسط حضارتنا المعقدة ، فإننا مضطرون إلى الانخراط في مزاج معين ، ومن ثم فليس ترفيلاً أن نقول إن حضارتنا الغربية ، هي المستولدة عن انتشار المذاهب المادية في الفكر . أما « راماكريشنا » الذي يقف في الطرف الآخر من قوس الطيف الحضاري ، فقد كان باستطاعته أن ينفذ إلى أعماق أحمق الإنسان ، وأن يصل إلى إدراك الله . الأمر الذي لم يستطع أن يفعله إلا عدد ضئيل جداً من الغربيين ، فيما عدا أولئك القديسين الذين ظهروا في العصور الوسطى . أجل ، إنه إذا كان الغروب قد سجل على الغرب ، فإن الشروق لا يكون إلا من الشرق ..

النمو المتسق للإنسان :

ومن الشرق يعرج « كولين ويلسون » على اليونان ، حيث الفكرة اليونانية وحضارة البحر المتوسط ، وحيث الاحتفال بالإنسان وأعياد البشر ، فتراه يشيد بموقف المتصوف اليوناني

الحديث «جوردجيف» ، الذى حاول البحث عن (نظام) يستطيع الالامتنى من خلاله ، أن يشفى من أمراضه وأوجاعه ، باتباع هذا النظام ، وهو النظام الذى سماه (النور المتسق للإنسان) والذى أودعه كتابه (الجميع وكل شىء) .

فعند «جوردج جوردجيف» ، أن الفكر لا أهمية له فى ذاته ، وإنما تكن أهميته فيما يحققه من نتائج فى الحياة ، ويتألف النظام الذى يضعه ، من مجموعة من البرينات والقواعد التى لا يعرفها الآن ، سوى تلاميذ «جوردجيف» وأتباعه ، وأبرزهم «ب. د. أوسينسكى» ، صاحب كتاب (فى البحث عن المعجزات) ، الذى قصر فيه ما حدث له حين كان يتعلم على «جوردجيف» ، هذا الذى يصفه بأنه كان بالنسبة إليه كما كان «سقراط» بالنسبة إلى «أفلاطون» .

ويبدأ «جوردجيف» بأشد حالات الإنسان ضللاً وضيقاً ، فيذهب إلى أن الإنسان غارق فى هذه الضلالات والضيقات ، نائم فى أحضان العديد من الأوهام ، إلى الدرجة التى لا يمكننا معها أن نعتبره حياً يعيش ، وإنما هو آلة فاقدة الوعى ، وأداة لا تملك شيئاً من الإرادة الحرة .

ويؤكد «جوردجيف» على أن البشر نائمون ، وأنهم إنما يسرون فى نومهم دون أن يتوافر لهم شىء من الإدراك الحقيقى ، غير أن الإنسان يستطيع أن يستيقظ من سباته العميق ، وأن يحصل على شىء من اليقظة والحرية ، وذلك عندما يصحو على الحقيقة الأولى ، التى تقول بأن أولى خطوات الحصول على الحرية ، هى أن ندرك أننا لسنا أحراراً .

وعند «جوردجيف» ، أن الإنسان متى أدرك هذه الحقيقة ، يكون خلاصة بعد ذلك فى اتباع ما سماه نظام (النور المتسق للإنسان) ، ويتألف هذا النظام من ثلاث طرق ، هى : طريقة الفقير ، وطريقة الراهب ، وطريقة اليوجى . وهذه الطرق الثلاث تقابل الحالات الثلاث من حالات الالامتنى ، التى أشار إليها «كولين ويلسون» ، وهى التى تتم فيها محاولات السيطرة على الجسد ، والسيطرة على الوجدان ، ثم السيطرة على العقل ، إلا أن الجديد فى نظام «جوردجيف» ، أنه يدعى بأن نظامه يمثل طريقة رابعة تحتوى الطرق الثلاث الأخرى .

على أن هذه الحالات الأربع ، ترتبط عند «جوردجيف» ، بدرجات الإدراك ، حيث تبدأ أولاً (بالنوم) ، والثانية بما سماه (الإدراك اليقظ) ، أما الثالثة فيدعوها (التذكر

الذاتي) ، في حين يدعو الرابعة (بالإدراك الموضوعي) .
والذي يخلص إليه « ويلسون » من شرحه وتحليله لفلسفة « جورديجيف » الصوفية ، هو وصفها بأنها أكمل وأكثر الفلسفات الوجودية مثالية ، بحيث يقول « كولن ويلسون » ، إن نظام « جورديجيف » واللامتنى يسعيان نحو هدف واحد .

دفع الحياة :

وهذا ما عبر عنه « جورديجيف » بأبلغ تعبير وأروع ، حيناً قال في كتابه (الجميع وكل شيء) :

« الإنسان مرتبط بكل شيء في حياته ، مرتبط بالخيال ، مرتبط بحقيقته ، مرتبط بعذابه ، بل إنه مرتبط بعذابه أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر ، ويحبب عليه أن يحرق نفسه من هذه الروابط ، لأن الارتباط بالأشياء والتميز بها ، يفسح المجال لظهور ألف «أنا» في الإنسان ، ويجب على هذه «الأنا» الكثيرة أن تموت ، لكي تولد «الأنا» الكبيرة » .

ويخلص « كولن ويلسون » من هذا كله ، إلى الهجوم العنيف على موقف الإنسانيين ، والعلماء ، والمناطق ، أولئك الذين يهتمون معرفة أنفسهم ، ولا يهتمون بالجواهر الدنيى ، الذى هو جوهر الخلاص بالنسبة إلى اللامتنى .

وهنا نراه يشيد بالكاتب الإنجليزي « برنارد شو » لإدراكه أهمية الإرادة ، وتأكيده على فكرة دفع الحياة ، وسيطرة الروح على المادة ، والعقل على الغريزة . فإننا نجد كما يقول « كولن ويلسون » عند « برنارد شو » ، كما نجد عند « جورديجيف » إدراكاً للمجهود العظيم الذى تقوم به الإرادة الخفية ، من أجل التعبير حتى عن أقل ما يمكن من الحرية .

وهو يحمل من « برنارد شو » عملاقاً من عمالقة الفكر الإنسانى ، ويضعه إلى جوار « يسكال » ، والقديس أوغسطين ، وكيركيجارد ، وسائر الفلاسفة الدينيين ، أولئك الذين لم ينقذ آراءهم من التشاؤمية إلا إدراكهم الصوفى لإمكانات الإرادة الحرة ، الخالصة من العادة الآلية ، أو التعود الآلى على شئون الحياة .

فعند هؤلاء جميعاً ، أن أقوى الحقائق العقلية المطلقة ، لا تعود صحيحة إلا حين تستندها حقيقة دينية ، وفي ذات الوقت ، لا يمكن للحقيقة الدينية أن توجد بعيدة عن العقل ، أو بعيدة عن المجهود الذاتى ، الذى يحاول الوصول إلى هذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه

الفيلسوف الدينى « إيكهارت » بقوله : « لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدون الله ، كما أن الله لا يستطيع أن يعيش بدون الإنسان .. » .
وعندما يسأل سائل : « أين تذهب الروح بعد الموت ؟ » يجيبه « كولين ويلسون » قائلا : « لا حاجة بها إلى أن تذهب إلى أى مكان ، لأن الجنة والجحيم بملآن هذا الكون بصورة عادلة .. » .

الطريق .. طريق الإيمان :

وهكذا نجد « كولين ويلسون » فى ختام بحثه عن اللامتنى ، وعن الحلول التى تضع حداً لمسألة اللاتمام فى عصرنا الحاضر ، وهو ما عبر عنه صراحة بقوله : « لست أهدف إلى إيجاد حل نهائى كامل لمشاكل اللامتنى ، وإنما إلى الإشارة إلى أن هنالك حلولاً تقليدية أو محاولات بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول » .

نجد فى ختام هذا كله ، يعلن فى « المانيستو » ، أو التصريح الذى أصدره الأديب الفاضل فى إنجلترا ، أن واجب الكاتب يتم عليه أن يحمل سلاحه ليحارب النزعة المادية المتفشية فى حضارة العصر ، وأن ييبب بكل قوى القيم والروح أن تعمل على تثبيت دعائم الإيمان . كما يعلن فى هذا التصريح ، أنه يقف فى صف واحد مع الفلاسفة الوجوديين للمؤمنين بالدين فى وجه للمادية والإلحاد ، وأنه لا سبيل إلى خروج الإنسانية من وعكتها ومعتتها وإحساسها بخواء الحياة ، إلا عن طريق الإيمان .

هذا الإيمان هو الذى يساعد إنسان هذه الحضارة على محاربة الإحساس بعيشة الحياة ، وعلى الاعتقاد بأن الحياة لا تتخلو من القصد والغاية ، وأن الحياة إنما تقصد إلى العلو والتسامى ، وتغنيا إدراك حقيقة الله .

إن اللامتنى الذى ظل قرابة قرن كامل من الزمان ، يلوح بالمطرقة دون أن يدرك ماذا كان يفعل ، ولا ما الذى كان ينبغى عليه أن يفعله ، قد وضع كلنا يديه على حقيقة كونه لا متمياً ، وأن الحياة لا تحمل كثيراً أمثاله من اللامتمنين ، وإلا كان ماله ، إما الموت أو الجنون .

وربما كان أروع ما فى « كولين ويلسون » هذا الفيلسوف الشاب ، الذى يتميز بسعة اطلاعه ورحابة أفقه ، كما يمتاز بمجديته وجرأته فى تناول قضايا الأدب والفكر والحياة ، هو نظرته إلى

الحياة ذاتها على أنها مشكلة كبرى ، وأن الإنسان ينبغي أن يدرك عمق هذه المشكلة ، وأن يحدد كل قواه لحلها ذلك الحل السعيد ، الذى يمكنه من التوافق مع الحياة ، والتكيف مع المجتمع .

من هنا كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى الفكر على أنه ريب الحياة ، ولا يمكن للكاتب المعاصر ، أن يعزل منهج الفكر عن مضمون الحياة ، فالفكر النظرى الخالص ، نشاط ذهنى أجوف ، كبيت المنكوبات الذى يُعجب الناظر بما فيه من دقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن تكون له أية قيمة أو فائدة ، فهو بيت في مهب الريح ، لا يقوى على الصمود أمام أعاصير الحياة .

ومن هنا أيضاً كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى الفكر المعاصر ، ومدى مسؤوليته بإزاء قضايا المجتمع ومشكلات العصر ، فهو قرن الاستشعار بالنسبة لهذه القضايا ، وتلك المشكلات ، عليه أن يشخصها وعليه أن يكتب « رويشتة » العلاج . وعلى ذلك فهو لا يسوى بين الأدب وبين الجمال ، وإنما يعتبر الأدب وسيلة يوضح بها الأديب مشكلاته في الحياة ، وسيلة تمكنه من أن يحيا حياة أكثر ثراءً وغنى .

أجل ، إن كتابات « كولين ويلسون » وأفكاره ، لا تكن قيمتها فيما تنطوى عليه من جدية وعمق ، ولكن في كونها صرخة من صرخات هذا العصر ، صرخة يطلقها هذا الفيلسوف الشاب في وجه المفاهيم العلمية الجامدة ، والتقاليد (البورجوازية) الجامدة ، وهى في ذات الوقت ، دعوة مغلصة إلى الاهتمام بالقيم الروحية في هذا العصر .

نعم ، « إن إعطاء المحل الأول للإرداة ، يمثل طريقة أخرى لإعلان أن الحياة هى عمل من أعمال الإيمان .. » .

وإذا كانت الحياة عملاً من أعمال الإيمان ، وسأل سائل ، « في أى شيء هى عمل من أعمال الإيمان ؟ » كانت الإجابة « في الحياة نفسها .. » .

لهذا كله ولكثير غيره ، لم يكن الناقد الإنجليزي « فيليب توينى » مغالياً ، عندما وصف (كتاب الغريب أو الالامسمى) « لكولين ويلسون » ، بأنه قد أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا للمشكلات الروحية العميقة في القرن العشرين .

وحقاً كان هذا الكتاب (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في هذا العصر) .

الصرخة الرابعة عشرة

«فرانسواز ساجان»
وداعاً أيتها الأحزان

«أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأنا نرقص فوق
بركان ، وإنى لأدهش للبلادة والانفداع اللذين
يسير بهما العالم نحو الصراع العلى المخرّب»
«فرانسواز ساجان»

بين (مرحباً أيتها الحزن) ٩٠٠,٠٠٠ نسخة ، عدا نسخ كتب الجيب ، و(السحب
الرابعة) ١٠٠,٠٠٠ نسخة فقط ، لم يتوقف توزيع كتب الأدبية الفرنسية الشهيرة «فرانسواز
ساجان» عن الهبوط كتاباً بعد كتاب ، ويوماً بعد يوم ، حتى خيل إلى الناس أن أدبية الثمانية
عشر عاماً ، التى ملأت الدنيا صراخاً ، وعواء ، وعاشت فى مظاهره صاحبة من الأسى
والرجع ، والسخط والتمرد ، قالت كل ما عندها ، ولم يعد عندها ما تقوله ، أراقت حياتها ،
وسكبت أيامها ، ثم عادت لتجتركل ما اخترنته من أفكار ، وهذا هو ما قصده الناقد الفرنسى
«بيير بولفر» بقوله :

«إنها ستتمى إلى تاريخ الطباعة والنشر ، أكثر من انتابها إلى تاريخ الأدب ..» .

كاتبة أصيلة .. ولكن :

ولكن ، يبدو أن «فرانسواز ساجان» كاتبة أصيلة ، وأصالتها من النوع الذاتى ،
الذى تجيد فيه التعبير عن الذات أكثر من التعبير عن الموضوع ، وهذا هو سر نجاح روايتها
الأولى ، وفشل كل ما تلاها من روايات ، وهو أيضاً سر رجوعها إلى الدلائل داخل ذاتها ،
لتصدر عنها من جديد ، كما فعلت فى روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، وفى روايتها الأخيرة

(الوجه الآخر) ، « فسيل » ابنة اللثاية عشر عاماً في (مرحباً أيها الحزن) ، هي نفسها « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً في (دقات قلب) ، وهي أخيراً «مارسيل» ابنة الأربعين عاماً في (الوجه الآخر) ، والثلاثة معاً ، ومع مراعاة فروق التوقيت ، هن «فرانسواز ساجان» . أما روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، فعروفة للجميع ، خاصة بعد أن قدمتها الشاشة الكبيرة في فيلم سينائي ، ويكفيها عنها هنا والآن ، ما قاله « أوليفيه جوردان » ، ناقد « باري ماتش » الشهير :

« كانت قد مفتت على عام التحرير ، تحرير باريس ، عشر سنوات ، عندما ظهرت في سماء الأدب فتاة لم تتجاوز التاسعة عشرة من عمرها ، تتحدث عن الحب بصراحة بالغة ، وتحكي قصة حياتها في نوع من الاعترافات ، فرواية (صباح الخير أيها الحزن) ، استقبلت استقبالا حافلا من النقاد والقراء على السواء ، ووصلت شهرة مؤلفها إلى أنحاء العالم في فترة وجيزة ، وهو حدث نادر في تاريخ الأدب والشهرة معاً » .

وبعد نجاح «فرانسواز ساجان» للفاجي ، ذلك النجاح الطفوري ، أو النجاح الطفرة الذي لم تكن هي نفسها تتوقعه في بلد تصدر فيه الكتب يومياً بالعشرات ، كان عليها أن تختار بين حياتين : حياة الفتاة الأرستقراطية ، أو حياة الكاتبة المتحررة ، ولكنها استطاعت أن تجمع بين النقيضين ، أو تنجز بين الحياتين ، عرفت ككاتبة أرستقراطية ، وكفتاة متحررة ، وذلك من خلال رأيها ورؤيتها معاً للحياة .. أن تفعل ما تريد ، دون أن تعترض حرية أحد ، ودون أن يعترض حريتها أحد ، ومن هنا اعتنقت إلى حد كبير ، آراء الفلسفة الوجودية كما نشرها في ذلك الحين ، زعيم الوجودية الأكبر .. «جان بول سارتر» .

ونغض السنوات .. تمضي اثنان وعشرون سنة ، لتؤكد أرستقراطية «فرانسواز ساجان» ككاتبة ، ويتوقف تحررها كفتاة ، ففي سن الأربعين ، لا تظل الفتاة المتحررة متحررة كما هي .. تفعل ما تشاء .. وقتاً تشاء ، فهي «فرانسواز ساجان» ، وقد بلغت الأربعين ، تصبح امرأة ناضجة ، وزوجة للمرة الثانية في ظروف متغيرة اجتماعياً ومختلفة اقتصادياً ، هجرت سباق السيارات الذي كانت تعشقه عشقها للحب ، واستبدلته بمتابعة الأحداث العالمية ، كما هجرت الويسكي الذي كانت تشربه كما الماء ، واستبدلته بزجاجات الكوكاكولا ، وأخيراً تخلصت من صداقاتها الكثيرة ، لتسهر على تربية ابنها «دونيس» (١٤ سنة) من زوجها الثاني الذي طلقته منه ، «بوب ويستوف» ..

من الحزن إلى الاستسلام :

تقول «فرانسواز ساجان» في روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، واسمها بالفرنسية (لاشاماد) ، تقول على لسان أحد المدعوين إلى الحفل الساحر الذى أقامته مدام «كلير» بعد أن أصبح «أنطوان» مديراً لإحدى دور النشر ، تقول على لسان هذا المدعو إلى الحفل ، وهو شاب إنجليزى وسم : «ماذا يعنى تعبير (لاشاماد) ؟ ..» فيرد عليه أحد المتخصصين في اللغة : «يقول العالم «لوتريه» أنه يعنى دقات الطبول التى تعلن الاستسلام» ، وكأنها هنا الاستسلام هو ما تعنيه «فرانسواز ساجان» نفسها .. وهو ما تعبر عنه في روايتها (دقات قلب) .

ففى باريس ، وفى تلك الأيام ، امرأة شابة ترغى فى أحضان شاب فقير ، ولكنها بعد علاقة متوهجة تستمر عدة شهور ، تتركه وتعود إلى عشيقها العجوز الثرى ، لقد هجرت «لوسيل» العجوز «شارل» فى أول الأمر ، لأنها سئمت الخمسين عاماً التى كانت تجثم فوق صدرها فى كل ليلة ، وهرعت إلى «أنطوان» الشاب ليشعرها بأنوثتها وشبابها ، ويبادلها حباً بحب ..

ولكن الحب فى حقيقته رغبة وشهوة ، ثم متعة ولذة ، وأخيراً ملل وفقر ، فبعد أن تركت «لوسيل» قصر «شارل» الفاخر ، لتعيش متزوية فى حجرة «أنطوان» البائسة ، تنتظر عودته كل مساء لتمارس معه الحب ، ملت حياة اليأس هذه ، برغم ما فيها من حب . وتبلغ أزميتها الذروة عندما تشعر بأنها حامل ، وعليها أن تختار بين الإجهاض القاسى الذى يلجئها إليه «أنطوان» ، والذى يعرض حياتها للخطر ، وبين الإجهاض للمأمون الذى يوفر له «شارل» كل مستلزماته المادية ، فتختار العودة إلى عشيقها العجوز ، حيث المال والثراء ، عاملة بالمثل الفرنسى القائل : «إذا كان الحب يؤدى إلى السعادة ، فلماذا هو القادر على تحقيق السعادة ..»

وتعود «لوسيل» بعد اتخاذها هذا القرار ، المرأة الطفلة التى كانت تمنناها طوال حياتها ، «فلوسيل» امرأة الثلاثين عاماً ، تحاول فى عناد أن تحتفظ بمشاعر الفتاة المراهقة ، التى ترفض أن تتحمل أية مسئولية من أى نوع ، والتى يحلو لها أن تقف عند سن المراهقة لا تتعداها وإن تعداها هو ، ولا تتخطاه برغم بلوغها سن النضج ..

وهكذا نترك « لوسيل » نفسها لتعيش ونحيا ، دون أن توظف معيشتها ، ودون أن نجد لحياتها معنى ، فهي تعيش لأنها تعيش فقط ، والزمن في حياتها بلا ماضٍ يطاردنا ، ولا مستقبل يؤثرها ، وإنما هو حاضر فقط ، أو حاضر مطلق ، أو حاضر وكفى ، وفي رأيها أن هذه هي السعادة المطلقة ، السعادة التي تفوق أى حلم من الأحلام ..

ودقات القلب هي قصة هذا الحلم في صراعه مع الواقع ، أو هي باختصار قصة الحب والحرب معاً ، أما الحلم فهو العاطفة المشبوبة التي يتصدى لها الواقع يصدها ويقوضها ويحيلها إلى رماد ، وأما الحب فهو كما تقول « فرانسواز ساجان » صورة من صور الحرب ، لأن ما بين « لوسيل ، وأنطوان » ، هو نفسه ما بين النار والرماد ، عاطفة مستعرة ، تتوهج ثم تنجو ، ثم تعود لتتوهج من جديد . فممارسة الجنس أو بتعبير أكثر لباقة ممارسة الحب ، إن هي إلا عملية حيوية تخضع لقانون الحالات الثلاث .. فلها قبل ، ولها بعد ، ولها أثناء ، أى أنها تولد ثم تنحيا وأخيراً تموت ..

لهذا جاءت الرواية في ثلاثة أجزاء ، تقابل هذه الحالات الثلاث ، فالجزء الأول هو الربيع ، والجزء الآخر هو الصيف ، والجزء الأخير هو الخريف ، والمقابلة هنا ليست بين فصول السنة ، ولكنها بين فصول العمر .

هذه هي خطوط العرض في رواية « فرانسواز ساجان » قبل الأخيرة ، قد تبدو بسيطة مسطحة إذا نظرنا إليها من الخارج ، ولكننا إذا تركنا الأسطح ، وغصنا إلى الأعماق ، أو إذا حاولنا أن نتعاطاه من الداخل ، تبحت لنا قدرة الكاتبة في تناول موضوعها تصويراً وتفسيراً ، وفي رسم الظلال ، وإيلاج المعنى ، وفي تكييف الجرو وطرح التفاصيل ، فعند هذه الكاتبة أن الموضوع لا يهم ، بقدر ما يهم تناوله ، لأن القضية في الفنان وليست في موضوع الفن .

الجزء الأول .. الربيع :

وفيه نتحدث الكاتبة عن « لوسيل » حديثاً حركياً ، وعن « شارل » حديثاً سكوتياً ، إلا أنها تصف « شارل » من خلال « لوسيل » ، وتسلط الأضواء كلها على هذه الأخيرة ، فهي هي « لوسيل » تفتح عينها على نسات الصبح ، وهي تداعب ستائر غرفتها الحربية ، وفجأة يتناها شعور غليظ بالسأم ، ويأنها قطعة حياة أوجدع شجرة .. فخر بغرفة « شارل » الذي نحيا معه .. إن كانت هذه الأيام تسمى حياة !

ثم تركب سيارتها ، وتتجه إلى (طريق نانسي) المشهور ، وهي تستمع إلى كرنشروتو ، لا تدرى إن كان « لشويان » أو « رجانيوف » ، ولكنه لأحد (الرومانسيين) على أية حال ، وفي الفصل التالى يحدث العكس تماماً ، فوصف « لوسيل » بحىء من خلال « شارل » ، الذى يصحو على صوت السيارة وهي عائدة إلى القصر ، فيطل عليها وهو يفكر فى أيامه معها ، وفي هذه الأيام بعد خمسة عشر عاماً ، وفجأة يلتفت إلى الخادمة يسألها : « فى أى فصل نحن .. فى الربيع » ويردد الكلمة دونما وعى أو مبالاة .

كيف عرفها ؟

إنه لا يذكر بالتحديد ، ولكن ها هو يستعيد صورة « مدام كلير » ، صديقته القديمة التى جاوزت الخمسين ، وهي تدعو إلى حفلها الساهر وجهاء وجميلات المجتمع الباريسى ، من بين المدعوين « شارل » وعشيقته « لوسيل » ، « وديانا » التى لها فى كل حفل عشيق ، وعشيقها فى حفل الليلة هو الشاب الوسيم « أنطوان » . إنه يذكر هذا الحفل جيئاً ، ويذكر أيضاً أنهم رقصوا جميعاً ، هو مع « ديانا » ، و« لوسيل » مع « أنطوان » ، وكم تحنى « أنطوان » فى تلك الليلة أن تنحوم علاقته بهذه الفتاة .

وتكرر لقاءات « لوسيل » ، « أنطوان » ، مرة فى أحد المسارح ، ومرة أخرى فى أحد المطاعم ، ومرة ثالثة فى سيارة شارل ، وأخيراً فى غرفة « أنطوان » الفقيرة المتروية . فى هذه الغرفة يمارسان الحب ، وتقوى العلاقة بينهما حتى تصبح مدار كلام الجميع ، فغيرة « ديانا » لا تخمد ، وتعليقات « كلير » لا تنتهى ، ودعوات « شارل » دائماً فى مصلحة الطرفين ! ومن أجل « أنطوان » ، تتحمل « لوسيل » الكثير والكثير جيئاً ، للمساحة الزمنية التى تفصل بينها وبين « شارل » ، دفء الأثاث الذى لا يشيع فى قلبها إلا البودة ، كثرة الخدم الذين لا يشعرونها إلا بالوحدة ، كل ما يشعرها فى القصر بأنها شىء ، إنها ترفض هذه الشيئية ، ولكنها تتحملها من أجل « أنطوان » الذى يشعرها بأنها « ذات » ، والذى يبادلها الحب دون أن يأخذ منها فقط .

وعبئاً يحاول « شارل » أن يحول بينها وبين « أنطوان » ، حتى يقرر فجأة أن يصحبها معه إلى نيويورك لقضاء عدة أيام ، وترفض « لوسيل » الدعوة ، ترفضها بكل إصرار « إنى على استعداد لأن أضحي بكل مدن العالم من أجل غرفة « أنطوان » ، ليست أمامى رحلات أقوم بها غير تلك الرحلة التى تقوم بها معاً فى جنح الظلام » .

وهنا تلقى الكاتبة الضوء قريباً وغزيراً على «لوسيل» من الداخل ، على الثورة التي تعتمل في جوفها وهي في طريقها إلى غرفة «أنطوان» ، إنها ترفض «شارل» الآن ، لأن كائناتاً بشعاً يحول بينها اسمه العمر . فإذا لو تقدمت بها السن ، ورفضها «أنطوان» : «وإنني أخاف أن أقدمه ، وأخاف أيضاً أن أقع في حبه» .

ولكن هواجسها سرعان ما تجرفها مياه السين ، لكي تترك «لوسيل» وحدها في الظلمة أمام الباب ، ولكن ليلتها لن تكون ككل ليلة ، فهي يتشاجر «أنطوان» مع «لوسيل» لأول مرة ، وفيها تنفجر «لوسيل» تحكي عن حياتها ، وفيها نسمع «أنطوان» يقول لها : «إنك لا تعيشين إلا لحظتك فقط» .

وفي هذه العبارة يكن السر الدفين في تصرفات «لوسيل» ، ويقع القناع الخفي الذي تستر وراءه شخصية «فرانسواز ساجان» نفسها .. وهكذا تطل «فرانسواز ساجان» من وراء كفي «لوسيل» مرة ، ومن خلال عينها مرة أخرى لتتجه بالرواية في خط مغاير ، فإذا بها ترجمة ذاتية من نوع جديد ، أو هي اعترافات شخصية في قالب مبتكر .

وهنا تبرز أهمية هذه الرواية بالنسبة لكل إنتاج «فرانسواز ساجان» ، وبخاصة بالنسبة للأدب في عصر العبث أو اللامعقول ، وعلى الرغم من أن أبطال «فرانسواز ساجان» لا يعيشون إلا حاضريهم ، منسلخين تماماً عن بعدى الزمن الآخرين ، فهي لا تروى الأحداث في الحاضر وإنما تروى في الماضي ، مستخلعة في ذلك (الماضي البسيط) ، ففي هذا الفصل الذي تتجه فيه «لوسيل» و«أنطوان» إلى قصر «شارل» بعد انتهاء شجارهما ، وبعد سفر «شارل» إلى نيويورك ، سرعان ما تعكس الكاتبة أحداث الليلة على وجه «لوسيل» في صباح اليوم التالي ، تخفياً وراء ذكرى الماضي ، وهروباً من حضور الحاضر ، وهذا من ناحية يتيح للكاتبة الفرصة أرحب وأعمق ، لكي تسترجع ذاتها وتقوم بنوع من التطهير ، ويؤكد من ناحية أخرى الفكرة (السيكلوجية) التي تلح عليها ، (وهي الحياة بالماضي في خضم الحاضر) .

على أن أهم ما في اللقاء الجديد بين «لوسيل» و«أنطوان» في قصر «شارل» ، هو ذكر عنوان الرواية لأول مرة ، وهو العنوان الزئبقى الذي يحتمل أكثر من معنى ، ويتسع لأكثر من تفسير ، فعند ما تقول له «لوسيل» : «إن قلبك يدق بعنف .. لعله الإجهاد» يرد عليها «أنطوان» : «أبلاً .. إنه الخفقان» ، وتعود «لوسيل» لتساءل كما تتساءل نحن بدورنا :

« وما معنى الحفظان بال ضبط ؟ » . ويرد أنطوان : « اجئني عنه في القاموس .. فليس لدى وقت لأشرح لك معناه » .

ويترك « أنطوان » حبيته في حيرة ، هي نفسها الحيرة التي تتركنا فيها « فرانسواز ساجان » ، ويصل هذا الفصل إلى قمته حيناً تلوح من بعيد أشباح المستقبل وكأنها (طيور هتشكوك المتوحشة) ، تريد أن تعصف بكل سعادة اللحظة الحاضرة ، فالحاضر لا يمكن أن يوجد خالصاً ، إما أن نجثم فوق صدره أحزان الماضي ، أو تنخر في عظامه عذابات المستقبل ، وتراحم هذه المشاعر جميعاً ، عندما يسألها « أنطوان » أن تقرر ما إذا كانت سنهر « شارل » لتعيش معه إلى الأبد ، أو تنتم بحياة « شارل » للترفة فلا تراه بعد الآن ؟ ..

ويستفض كل كيان « لوسيل » انتفاضة ، تراءى لنا من خلالها صورة « فرانسواز ساجان » ، ذلك لأن كلمة (تقرير) ، هي الكلمة الوحيدة التي ترجعها من بين كلمات القاموس اللغوي كله .

وفي المطار ، في انتظار عودة « شارل » ، تذكر « لوسيل » في كلمة (تقرير) ، ولكنها لا تحمل قسوة التفكير ، وما يترتب عليه من مسئولية ، فترعى في أحضان « شارل » محاولة أن تنسى « أنطوان » ، الذي يحاول هو الآخر أن ينساها بالارتقاء في أحضان « ديانا » ، وهنا تبلغ المفارقة العاطفية ذروتها ... « فلوسيل » تحب « أنطوان » من خلال « شارل » ، « وأنطوان » يحبها من خلال « ديانا » ، وكلاهما في انتظار (التقرير) .

وأخيراً يقرر « أنطوان » أن يهجر « ديانا » ، ويتنظر « لوسيل » .. جاءت أولم نجني ! لقد أحبها هي ، ولا معنى لأن يلتقي بها في شخص إنسان آخر ، وتعلم « لوسيل » بالقرار الذي اتخذته « أنطوان » ، ومدى ما فيه من تفضحية ، فلا تملك هي الأخرى إلا أن تتخذ قراراً مماثلاً .. فتصارع « شارل » بحبها « لأنطوان » ، ورغبتها في الذهاب إليه ، ويبدو بيلله الحزن ، يودعها « شارل » ، وشباب يغلفه الخوف ، تذهب « لوسيل » .. تذهب تاركة القصر الفاخر إلى حيث الغرفة الجرداء ، وبذهاها تنتهي صفحات الربيع .. الجزء الأول من الرواية ليأتي بعده :

الجزء الثاني : الصيف :

وهو عبارة عن فصل واحد قصير في حجمه ، ولكن فيه رتابة تبعث في النفس الملالة

والسأم ، فها هي « لوسيل » وأنطوان « يتمددان في الغرفة الفقيرة للتروية ، إنها لا يمضيان فيها الأيام ، ولكن الأيام هي التي تمر عليهما فيها ، إن الشمس لا تشرق عليهما ، ولكنها يضمان نفسيهما مواجهة الشمس .

وهكذا تمضي معه الليل على فراش واحد ، وتنتظر عودته كل مساء ، ويبلغ الليل غايته عنلما يبدأ « أنطوان » إجازته الصيفية ، إنها لا يجدان معها المال الذي يذهبان به إلى كبرى أومونت كارلو ، كما كانت تفعل مع « شارل » ، لقد ذبلت تلك الأيام كما تذبل أوراق الشجر ..

ويتمدد الفصل في رتابة كما تتمدد « لوسيل » فوق الفراش ، وغمر الشهور في تكاسل واسترخاء فبعد مايو .. ويونيو ، يحى يوليو .. وأغسطس ، وينتهى الصيف ، يعلن سبتمبر عن مجيء الخريف أسوأ فصول السنة ، وأتعس فصول العمر .

وفي اليوم الأول تهطل أمطار خفيفة هادئة ، تصاحبها دموع « لوسيل » التي تنساب على خديها باكية على أيام الصيف التي ضاعت سدى ، لقد أمضتها في رتابة قاتلة ، خالية من أى تغير ، يذهب « أنطوان » إلى عمله في الصباح ، « ولوسيل » تنتظره طوال النهار ، ويعود من عمله فتلقاه وتعتاطاه حتى مطلع الفجر . وهكذا كل يوم لا سهرات ، ولا حفلات ، ولا رحلات ، ولا أى شيء مما كان يحدث ، ويانتهاء الصيف ، تسلم الكاتبة أبطالها إلى الخريف ، ثالث وآخر فصول الرواية ، فبعد الربيع ، حيث المرح والبهجة والحركة والارتباط بالناس والمجتمع ، يحى الصيف الذى يتجرد فيه الإنسان من كل علاقته وارتباطاته الاجتماعية ، كما يتجرد من ملابسه على شاطئ البحر ، وأخيراً يحى الخريف ، يحى حاملاً في طياته معنى الانتهاء ، فقيه الذبول ، وفيه الجفاف ، وفيه تتساقط أيام العمر كما تتساقط أوراق الأشجار .

الجزء الثالث : الخريف :

« البشر جميعاً لهم نصيب من السعادة ، والعمل ليس هو الحياة ولكنه طريقة للبقاء على قوة ما ، قوة الخمول » .

« أرتور رامبو »

وبهذه العبارة التي استعارتها الكاتبة من الشاعر الفرنسي «أرتور رامبو» ، يبدأ الجزء الثالث والأخير من أجزاء هذه الرواية ، وكما يذكرنا هذا الجزء بعبارة «رامبو» التي استلهمت بها الكاتبة الجزء الأول : « درست السعادة ، وعرفت سحرها ، يالها من شيء لا يستطيع أحد أن ينسائه » .

يذكرنا انتظار «لوسيل» لسيارة الأوتوبيس بسيارة «شارل» الفاخرة التي كانت تقودها في مطلع الجزء الأول ، فإذا كانت «لوسيل» قد رأت أن المال لا يستطيع أن يشتلها من الهاوية ، فما هي تراه الآن قادراً على انتشالها من هذا الانتظار وهذه المضايقة وهؤلاء الناس ، وقادراً أيضاً على انتشالها من هذه الفرقة المتروية التي لا تفعل فيها شيئاً سوى الانتظار . ويحاول «أنطوان» أن يملأ فراغ حياتها من ناحية ، وأن يستعين بها على نفقات الحياة من ناحية أخرى ، فيعرض عليها عملاً بأرشييف إحدى الصحف .. هي التي كانت تحلم بأن تكون صحفية كبيرة .

وتبسم «لوسيل» للفكرة ، ثم تتردد ، وأخيراً تقبل .. تقبل هذا العمل على سبيل التجربة ولكي لا تظهر استياءها «لأنطوان» ، وبعد خمسة أيام من قبول الفكرة تبدأ «لوسيل» في العمل ، وبعد خمسة أيام من استلامها العمل ، تبدأ في الاستياء ، وتستاء «لوسيل» من أشياء كثيرة .. تستاء من المترو والأوتوبيس ، تستاء من الزحام والانتظار ، تستاء من فكرة (الكاتين) ، وتستاء أكثر من شكل «أنطوان» وهو ينظم حياتها على أساس المنحل الجديد ، مع أن ثوباً واحداً من عند «كريستيان ديور» ، يساوي أضعاف مرتبها ومرتبته معاً ، ولكنها على الرغم من هذا كله تظل صامتة ، بل وتظاهر بالابتهاج .

ومع الأيام أحست «لوسيل» أنها تؤدي دوراً عظيماً في مسرحية مفاجئة ، إنه دور (مضحك الملك) ... للمضحك استنفد كل حيله وألغى ، ولكن للملك لا يزال عابساً متجهماً ، وبعد أن تنتهى المسرحية ، ويسدل الستار ، تتجه البطلة إلى أقرب حانة لكي تحتسى كئوس الخمر ، ومع رشقات الخمر ، يترامى لها كل شيء بوضوح ، ولكن ببشاعة ... إنها تضحك على «أنطوان» ، وتضحك على نفسها ، وتضحك على الناس ، وهي لا تحتمل هذا الضحك ، لأنه زيف ، وكذب ، وخداع ، وعلى الفور تتجه إلى الجريدة ، تطلب إعفاءها من العمل ، ومن الجريدة إلى محل المجوهرات لتستبدل المقد الماسي الذي أهدها لها

« شارل » بعقد آخر ، وتفيد من الفارق المادى الكبير . كل هذا دون أن تخبر « أنطوان » ، وذلك لكى تعود إلى حياة المجتمع الباريسى .

كانت تترك أن « أنطوان » سيرف الحقيقة فى يوم ما ، ولكنها كانت تفضل أن تحيا حياة حقيقية إلى أن يحى ذلك اليوم ... سهرة ، وأكلت ، وشربت ، واشترت له كتباً وملابس وأسطوانات ، وجعلته يشاظرها فرحتها المؤقة دون أن يدرى ، وعندما اكتشف الحقيقة ، نهرها وطردها ، وصفعها صفة أنسها كل حلاوات الحياة .

وعندما أفاقت « لوسيل » من الصفة ، ووقع بصرها على الجيوب الذى تنتظره حق يحف ، أدركت أنها لا تملك غيره ، ولا تملك نقوداً تشتري بها جورباً آخر .

وأحست بالذل والإنكسار ، وبأنها تريد أن تبكى ..

إن شيئاً فيها يصرخ ، ألا تبقى على هذا الطفل الذى فى أحشائها ، وألا تقذف به إلى الحياة ، كانت حاملاً من « أنطوان » وكانت تعلم أن محبى طفل يقضى على كل ما تبقى لها فى الحياة ، فالتحذت هذا القرار الذى حملت « أنطوان » على التحاذه هو الآخر .

وتطل عليها الكارثة من جديد متمثلة فى عملية الإجهاض ، إنها عملية خطيرة ولا بد لها من المال لكى تتم فى أمان ، وهما لا يملكان من هذا المال شيئاً ، والمبلغ الذى اقترضه « أنطوان » لا يكفى ، إذن فلا بد لها من معين ، وهنا أحست « لوسيل » أنها وحيدة ، وأنها فى حاجة إلى من يقف إلى جانبها ، وفجأة يقفز إلى ذهنها اسم « شارل » .. ويسألها « شارل » وهى عنده فى القصر ، إن كان المال هو الذى يحول بينها وبين رغبته فى إنجاب طفل ، فتؤكد له لوسيل أن المال وحده ليس هو كل الأسباب ... « إذن فأنت لا تريدين أن تنتمى إلى شىء ، ولا أن ينتمى إليك شىء .. لا زوج ولا طفل ولا بيت ولا أى شىء .. ياله من شىء محيف ..

« هذا صحيح .. فأنا لا أريد أن أمتلك شيئاً ، إننى أخشى الامتلاك ! » . وبأموال « شارل » تسافر « لوسيل » إلى جنيف حيث تتم عملية الإجهاض ، وتعود ليقم لها « شارل » هى و« أنطوان » حفل عشاء بمناسبة نجاح العملية ، وتحبس « لوسيل » . وهى إلى جوار « شارل » بالدفع لأول مرة ، دفعه الانتماء إلى شىء أكبر .. وتقارن « لوسيل » وهى فى جلستها هذه ، بين ما يقدمه لها « شارل » وبين ما يدفعها إليه « أنطوان » ، فتحس برغبة

حادثة في مصارحة « شارل » بأنها تريده ، تريد أن تتسمى إليه ، أن تكون له .. أن تحبه .. وأخيراً تختار القصر .

وكان من الممكن أن تنتهى الرواية ، عند هذا الحد ، ولكن الكاتبة شاعت أن تطلعنا على حياة أبطالها بعد مضى عامين ، مما يؤكد الانفصال التام بين الخاتمة وبين نهاية الرواية . ولكن .. ها هي « لوسيل » بعد أن تزوجت من « شارل » ، وأصبحت سيدة القصر ، وها هو « أنطوان » بعد أن أصبح مديراً لإحدى دور النشر ، ها هم جميعاً عند مدام « كلير » في حفل ساهر .. ويدور حديث حول الأدب ، فيسأل أحد المدعوين ، وهو شاب إنجليزي وسيم .. ماذا يعنى تعبير (لاشاماد أو الخفقان) ؟ فيرد عليه أحد للمتخصصين في اللغة : « يقول العالم « لوتريه » ، إنه يعنى دقائق الطبول التى تعلن الاستسلام .. »

فتصرخ « لوسيل » وهى تضم يديها إلى صدرها « ياله من كلام شاعرى ، صحيح ، إن لديكم كلمات أكثر منا يا عزيزى « سوم » ، ولكن يجب أن تعترف أنه فيها يختص بلغة الشعر ، ستظل فرنسا هى المملكة القادرة على إنبات الكلا والشب » .
كان بين « أنطوان » و« لوسيل » مترواحد ، ولكن كما أن دقائق القلب لم تذكرهما بشيء ، فإن تصريح مدام « كلير » لم يجعلها يشجان .. أى ابتسام ..

ذلك الوجه الآخر :

والذى يهمن الآن هو أن « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً ، هى نفسها « مارسيل » ابنة الأربعين فى رواية « فرانسواز ساجان » الأخيرة (الوجه الآخر) التى دفعت فيها الكاتبة بكل ماتبقى من أسرار حياتها فوق الورق ، فهى تضح فيها عن الخوف .. خوفها هى .. خوفها من الكتان ، وخوفها من الأيام ، وخوفها من نفسها ومن الآخرين ، وخوفها حتى من الآلة الكاتبة التى تكتب عليها فوراً ، والتى تلتزمها باستمرار .. هذا الخوف الذى يشعرها بالحجل ، ويدفعها إلى التخلص منه بأسرع ما تستطيع ، هو الذى يجعلها تعود فتنظر إلى تجربة الحب نظرة أكثر نضوجاً وأكثر طبيعية ، نظرة لا تهوى به إلى حضيض السوقية ، ولا تحلق به فى سماء المثالية ، نظرة تفرق بين الحب للمشروع ، والحب غير المشروع ، فعلاقات الحب الشرعية تخلو عادة من الحب ، وإن احتمت بالمثالية ، أما علاقات الحب غير الشرعية فهى غالباً جذابة وممتعة ، ولكنها تهوى إلى قاع السوقية بشكل أو بآخر ، وعند « فرانسواز ساجان »

أن (الوسطية) ليست هي الحل ؛ أو أن الحل الوسط ليس حلاً ، وإنما الحل هو كما أرادته الطبيعة ، فالحب في رأياها ليس صلاة تؤدي ، كما أنه ليس خطيئة تُرتكب ، إنه بأبجز تعبير شيء جميل بشرط أن يكون صادقاً ومتبادلاً ، إنه تحرير للنفس من كل عقدها ومركباتها ، وعلى رأسها جميعاً .. الخوف .

وسواء كان الخوف وليدًا للحزن أو والدًا له ، فالنتيجة واحدة ، وهي ضرورة وداع الحزن ، أو ضرورة أن نقول للحزن وداعاً .. ، فعند «فرانسواز ساجان» أن انتحال المرأة للأعذار الأخلاقية ، إنما هو ضمني اعتراف منها بالخطيئة ، بل وكتابة إقرار بالقصور والتقصير ، والمفروض هو إبراء ذمتها الأخلاقية بعيداً عن التزلف للقيم التقليدية السائدة ، إنها تكره (ماسوشية) المرأة التي تشعر باستمرار أنها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه ، إنها ترى في هذا موقفاً غير أخلاق ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو في حد ذاته خطيئة ، خطيئة في حق احترام الذات .

لهذا كله فزاهيا في روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) تصرخ بأعلى صوته : « وداعاً أيها الحزن ، ومرحباً أيها الفرح » ، وهي الرواية التي سكبت فيها من حياتها فوق الورق ، فاستمادت ثقة القراء ، وبيع منها ٢٠٠,٠٠٠ نسخة بعد أن كان رقم توزيعها قد هبط إلى ٦٠,٠٠٠ نسخة ، وكاد الكتاب الذي يصدر « لفرانسواز ساجان » يفقد أهميته كحدث أدبي .

وتدور رواية (الوجه الآخر) بالإضافة إلى ما سبق أن ما ذكرناه ، حول رجل أعمال واسع الثراء ، قوى النفوذ ، قادر على شراء أي شيء ، وعلى امتلاك كل شيء ، إلا قلب امرأة شابة جميلة ، خارجة لنوها من تجربة زواج مريرة وقاسية ، مريرة كل المرارة ، وقاسية كل القسوة . وبعد أن يمد لها يده بالمساعدة ، ويفتح لها قلبه بالعطف ، ويرق لها صدره بالعاطفة ، تعجز هي عن منحه أي شيء ، ولا تستطيع أن تبادله نفس المشاعر ولا ذات الأحاسيس ، فلا تملك في النهاية إلا أن تهجره ، تهجره وتهجر معه كل أطواق النجاة ، ولكنها لا تهجر إلى حياة أخرى ، وإنما تعيش حياتها هي فالحياة حياتها ، وعليها هي أن تعيش هذه الحياة ، دون أية سلطة خارجية أو أي سلطان خارج عن إرادتها ، فكما أن أحداً لا يموت من أجل ، فإن أحداً لا يعيش من أجل ..

الأسلوب هو المرأة :

وهكذا تخرج « فرانسواز ساجان » لأول مرة من دائرة البطلنة التي تحيا بين رجلين أو البطل الذي يعيش بين امرأتين ، أوباختصار من ذلك الثالث الفرنسي الشهير (ثالث العلاقات العاطفية) .

وعلى الرغم من أن (الوجه الآخر) ، هي آخر رواية حتى الآن « فرانسواز ساجان » ، وهي الرواية الحادية عشرة في كشف إنتاجها الروائي ، إلا أنها بعد روايتها الأولى (مرجحاً أنها الحزن) ، تعد أنجح أعمالها على الإطلاق ، وعلى الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بالكتابة للمسرح ، حيث كتبت له حتى الآن سبع مسرحيات ، بدأتها بمسرحيتها المعروفة (قصر في السويد) ، وآخرها مسرحية « قبلات وخضراوات » ، وعلى الرغم كذلك من تمرسها بكتابة القصة الصغيرة حيث صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان (عيون من حرير) ، اختلف حولها النقاد بين متحمسين لها كل الحواس ، ورافضين لها كل الرفض ، وكان محور الرفض والقبول معاً ، هو ذلك الأسلوب (الساجاني) ، الذي اشتهرت به « فرانسواز » ، فالبعض يرفضه لأنه يرى فيه تكراراً ، والبعض الآخر يقبله بدعوى أنه ما من كاتب لا يكرر نفسه ، ومن ذا الكاتب الذي لا يعرف من أسلوبه ، أليس الأسلوب هو الرجل ، وفي حالة « فرانسواز ساجان » هو المرأة ، وكما هو معروف على امتداد تاريخ الأدب الفرنسي !

أجل .. ليست « فرانسواز ساجان » أستاذة في السوربون ، ولا مدرسة في اللبسية ، ولا عضواً في الأكاديمية ، ولا يمكن مقارنتها « بكوليت » ، أو جرتروود ستاين ، أو سيمون دي بوفوار ، كما أنها ليست فيلسوفة ولا صاحبة مدرسة ولا رائدة لاجاه وإنما هي فنانة موهوبة ، فنانة تكتب لغة بسيطة وجميلة وذات نغمة حلوة ، فنانة قادرة على حمل الفكرة الفنية ، وصباها في قالب فني ..

ويسىء فهم « فرانسواز ساجان » من يحملها أكثر مما تحتمل ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجاً لجليل جديد يعيش في أوروبا بعامة ، وفي فرنسا بوجه خاص ، وينظر إلى مؤلفاتها كتعبير بالكلمات عن كيانه ووجوده .

وأبرز ما يطالعك من أمرها ، هو أنها طبيعية تعيش كما تكتب ، وتكتب كما تعيش ،

وتتف أملك كما يقول الناقد « جورج بلمون » في مجلة « الفنون » الفرنسية بوجه حقيقى ويدون أى بروفيل ، أو بوجه عار ليس عليه قناع .

وهذا صحيح ، ومصدّق صحته تراه « فرانسواز ساجان » نفسها فى الفن ، من أنه عبارة عن رفع الحجاب عن الظواهر المختلفة ، كى تتضح الحقيقة العارية التى يشترك فيها كل الناس ، والتى تتجسد فى كل الناس . وليس من الضرورى أن يقوم الفنان بعملية التعرية هذه فى كل البيئات والمجتمعات ، بل يكفيه أن يقصر عمله على البيئة التى يعرفها والشخصيات التى يحاطها ، فالعواطف الإنسانية واحدة وإن اكتست بظواهر مختلفة فى البيئات المختلفة ، وعند « فرانسواز ساجان » أن عملية التعرية هذه ، ينبغى أن تتم بصدق تام وصراحة كاملة .

وهذا ما عبرت عنه « فرانسواز ساجان » تعبيراً بسيطاً جميلاً قالت فيه : « أنا لا أحكم على شخص ولا على بيئة ، فالإنسان يوجد ، وهو كما هو كائن ، وكل ما أريده هو أن أفهمه ، أو على الأصح أن أتفهّم .. فالهم فى رأيي هو أن يجد القراء فى الكتاب الذى يقرءونه نغمة وصوتاً ، وأن يحسوا أن كائناتاً بشرياً يعيش وراءه .. »

والواقع من مطالعة روايات « فرانسواز ساجان » ، أن أغلب جهدها تراه ينصب على الناحية الفنية البحتة ، أو بالأحرى على الناحية الجمالية ، فأهم ما يهيمها هو أن نجد الجملة الجميلة التى تطابق الصورة الذهنية تمام المطابقة ، فهى تقول فى ذلك المعنى : « .. عندما أكتب لا يكون أمامى من هدف سوى الوصول إلى التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح بنفسى وأحس بالسعادة ، ويكلفنى هذا جهداً كبيراً للغاية ، فأنا كسولة ، وأجد صعوبة فى إنشاء الجملة التى تطابق فكرى بالعالم والكمال .. » .

ومن خلال هذين السؤالين ، وهاتين الإجابتين ، من حديث لها فى مجلة (نوفيل أوبسرفاتور) ، تتضح لنا تماماً صورة الأسلوب (الساجانى) ، وكيف أنه هو المرأة .. أو هو « فرانسواز ساجان » ، فعندما يسألها المحرر الأدبى ..

يبدو من روايتك (دقات قلب) ، أن البطلة « لوسيل » ، هى رسم دقيق لشخصيتك ، نجيب عليه قائلة :

« إن هذا يقال عن كل بطلاقي ، ففى رواية (هل تحبين برامز ؟) ، كانت البطلة فى الثانية والأربعين ، ومع ذلك قالوا إنها أنا .. وأى بطلة هى أنا فى الواقع » .

ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التي تضيفها على شخصياتك ، هي مشاركتها الخاصة ؟ ..

« هذا صحيح ، «فلوسيل» ، هي أنا بكل ما أتمتع به من حرية .. » .

الرواية .. أهلاً :

أقول إنه على الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بفنون أخرى غير فن الرواية كالمسرح والقصة القصيرة ، فإن « ساجان » نفسها تفضل فن الرواية على أى فن آخر ، فالرواية في رأيها هي فن النفس الطويل ، وهي خلق لأسرة بأكملها يعيش معها الكاتب بشكل أو بآخر ، حتى يصبح فرداً من أفراد هذه الأسرة ، وسرعان ما ينضم إلى أفراد هذه الأسرة ، أفراد القراء واحداً بعد الآخر ، فتصبح الرواية أسرة كبرى .

ولا تنكر « فرانسواز ساجان » أنها تأثرت في كتابتها للقصة القصيرة ، يرادها الأكبر « جى دى موياسان » ، كما تأثرت في كتابتها بوجه عام بالكاتب الأمريكي المعاصر « ساليانجر » ، والكاتبة المعروفة « كاترين مانسفيلد » ، على الرغم من (ماسوشية) هذه الكاتبة التي تنهى رواياتها بالحزن العميق ، والألم المفجع ، في الوقت الذي تودع فيه « فرانسواز ساجان » الحزن نهائياً ، وتفتح قلبها للفرح ، وذراعيها للسعادة .

وفكرة السعادة عند « فرانسواز ساجان » مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفكرتها عن الحياة فالحياة عندها ليست شهيداً كلها ، بل فيها كذلك المرارة ، والإنسان ليس خالداً بل هو مخلوق فاني ، والشباب لا يدوم أبداً ، ولكنه مرحلة من مراحل العمر .

وعلى ذلك فالسعادة عند « فرانسواز ساجان » أشبه شيء بالصدقة ، لأنها لا يمكن إحداها ، ولا يمكن التنبؤ بها ، وليس هناك في موضوع السعادة شيء مؤكد إلا أن يكون المال ، باعتباره أساساً للسعادة . وهذا ما عبرت عنه بقولها : « إنه وسيلة الدفاع ، ووسيلة الحرية » ..

ولكن المال وإن كان أساساً للسعادة ، فإنه ليس هو كل السعادة ، فالمال يمكن أن يقضى على السعادة ، ويحيل العالم إلى جحيم ، والحب يحتاج إلى المال ، والحرية تحتاج إلى المال ، والسعادة تحتاج إلى المال ، ولكن الحب والحرية والسعادة ، إن استسلمت للمال تحولت إلى نقيضها ، فأصبح الحب حرباً ، والحرية عبودية ، والسعادة شقاء ، فإذا كان المال هو إله

العصر الحديث ، فهو الإله الذى ينبغي ألا نصلى له ، ولكن نصلى من أجله .
وعند «فرانسواز ساجان» ، أن فرنسا لم يفسدها سوى المال ، والعالم كله لم يفسده سوى
المال ، فهي تقول عن فرنسا : «إن فرنسا تمر بفترة فظيعة من الابتذال ، كل شىء فيها أتلفه
المال ، ولم تعد هناك وسامة أخلاقية ، فحديث الناس لا يخرج عن موضوعات ثلاثة ..
السياسة والجنس والمال » .

ويعود «فرانسواز ساجان» فتقول عن الوضع الراهن للعالم : «أنا أوقن أن حرباً ستأتى ،
وأنا نرصد نقص فوق بركان ، وأنى لأدهش للبلادة والانطفاع اللذين يسير بهما العالم نحو التراج
العالمى المهرب » .

النعم هو الآخرون ..

ويسألها المخرج الأدبى لجريدة « نوبل أويسر فاثير » :
لكنك مع هذا ظاهرة ، لقد حققت فى مدى أحد عشر عاماً ، أنت الفتاة الصغيرة كل
أحلام « راستينيك » ، « راستينيك » ، هو بطل رواية « بلزاك » (الأب جوريو) .
وترد «فرانسواز ساجان» قائلة :

« لكن هذا لم يكن هو طموحى ، كان طموحى أن أكتب كتاباً يقرأه كل الناس ،
فالإنسان فى السابعة عشرة من عمره ، يرى المجد شمساً ، وليس مجرد أصداء فى الصحف
المتخصصة » .

أما الذى تأسف له «فرانسواز ساجان» حقاً ، فهو الشعر ، فطلما عبرت عن أسفها البالغ
لأنها لا تكتب الشعر ، أولائها تكتب شعراً رديئاً لا يرقى إلى مستوى النشر ، وتؤكد «فرانسواز
ساجان» ، أنها لو كانت تتمتع بملكة شعرية ، لاكتفت بكتابة الشعر ، فعندها أن الشعر أرقى
الفنون جميعاً ..

تقول «فرانسواز ساجان» تعليقاً على النجاح الساحق الذى حققته روايتها الأخيرة (الوجه
الآخر) :

« أجمد الله أننى استطعت أخيراً وبعد سن الأربعين أن أرى وجهى الآخر ، وأن أقول شيئاً
بهم القراء ، فإن يقول الكاتب شيئاً له صدى فى نفوس الآخرين معناه أن هذا الكتاب
لا يزال موجوداً ، ولا يزال يحيا ، وهو ليس موجوداً فى ذاته أوليس يحيا وكفى ، ولكنه

موجود في الآخرين ، ويحيا من أجل الآخرين ، فالآخرون ليسوا جحيماً ، وإنما الآخرون هم النعم ، وربما كان إحساسى غير ذلك في أعالى الأولى ، ولكنه أصبح كذلك في عمل الأخير .

وهذا صحيح ، فإن رحلة « فرانسواز ساجان » من روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، حتى روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) ، إنما هى رحلة الخروج من مراديب (الأنثى) أودها ليز (الذات) ، إلى الارتقاء في مشاعر (الكل) ، والانخراط في أحاسيس الجميع . لقد تحررت « فرانسواز ساجان » من (الأنثى وحيدة) ، منذ أن ودعت الحزن ، وبدأت تشعر (بالأنثى الكلية ، أو بالذات الجماعية) ، فإذا كان لابد للحياة من معنى فالوجه الآخر للحياة ، وجه الآخرين ، هو المعنى ! .

الصرخة الخامسة عشر

« صول يلو »

هل الفن للفن ، أم للحياة ، أم لله ؟

« نحن لا نريد متقنين سليبين كهؤلاء الذين يتخلون أماكنهم في دور العلم ، أوفى مجالات النشر المختلفة ، وإنما نريد لهم ثورين أولاً ، ومتقنين بعد ذلك » .

« صول يلو »

« كوراد أيكين » ١٩٠٨ ، « سنكلير لويس » ١٩٣٠ ، « يوجين أونيل » ١٩٣٦ ، « بيل بيك » ١٩٣٨ ، ت . م . البوت » ١٩٤٨ ، « وليم فوكزر » ١٩٤٩ ، « أرنت همنجواي » ١٩٥٤ ، « جون شتاينبك » ١٩٦٢ ، هذه هي الأسماء اللوامع في سماء الأدب الأمريكي التي استطاعت أن تفوز بأكبر وأشهر جائزة عالمية .. وهي جائزة (نوبل) للآداب ، تلك الجائزة التي مهما يشوبها من شوائب في بعض الأحيان ، فإنها لا تزال الجائزة العالمية الكبرى التي يستل من يفوز بها في زمرة الخالدين .

وأخيراً وفي عام ١٩٧٦ يضاف اسم الأديب الأمريكي الشهير « صول يلو » إلى قائمة هذه الأسماء .. تقديراً لما اتسمت به مؤلفاته من عمق الفهم الإنساني ، ودقة التحليل للثقافة المعاصرة ، وروعة التركيز على دور المثقف في خدمة قضايا العدالة والسلام .

الإحساس بنفص العصر :

والواقع أن أهم ما يميز « صول يلو » ، وتمتاز به مؤلفاته ، هو إحساسه الحاد بنفص العصر ، واهتمامه البالغ برسالة المثقف ، وتركيزه الشديد على دور (الكلمة) في التعبير من

مشكلات الواقع وقضايا المجتمع ، وهذا هو ما نطالعه بشكل صارخ في العديد من مقابلاته المنشورة في أكثر المجلات والدوريات الأمريكية انتشاراً ، كما نطالعه بشكل أكثر صراحة في أشهر رواياته على الإطلاق ، وهي رواية (هيزوج) ١٩٦٤ وما قبلها من روايات مثل : (المتزوج) ١٩٤٤ ، و (الضحية) ١٩٤٨ ، و (مغامرات أوجي مارش) ١٩٥٣ ، و (هندرسون ملك المطر) ١٩٥٩ ، وما بعدها من روايات مثل : (التحليل الأخير) ١٩٦٦ ، و (مذكرات موسى) ١٩٦٩ ، و (نجم المستر ساملر) ١٩٦٩ ، فضلاً عن مسرحيته الشهيرتين (الكيس الذهني) . و (البرتقال المنفوخ) ، وإذا كانت أشهر رواياته على الإطلاق وهي رواية (هيزوج) ، قد ضربت رقماً قياسياً في التوزيع داخل الولايات المتحدة ، كما ضربت رقماً قياسياً آخر في التوزيع عندما ترجمت إلى الفرنسية حتى فازت بجائزة الكتاب القومي في أمريكا ، وعقد لها الناقد «بير روميرج» ندوة صحفية في جريدة «الفيجارو ليثيرير» ، اشترك فيها كبار المثقفين في فرنسا وفي الدول المجاورة ، فقد فازت روايته الأخرى (مغامرات أوجي مارش) ، بنفس الجائزة .. جائزة الكتاب القومي .

أما «صول بيلو» نفسه ، الذي ولد في كندا عام ١٩١٥ ، وقضى صباه في شيكاغو ، والتحق بجامعة شيكاغو وتورونتو ، ثم بجامعة ويسكونسن ليحصل منها على شهادة التخرج ، بعد دراسته (للالثربولوجيا) أو علم الإنسان ، فقد عمل أستاذاً زائراً بجامعة برنستون ونيويورك ، ثم أستاذاً مساعداً بجامعة مينيسوتا كما عاش فترة في باريس ، وساح طويلاً في أرجاء أوروبا ، وحصل على منحة مالية كبيرة من مؤسسة فورد ، وأصبح بعدها أحد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعي بشيكاغو وعضواً بارزاً في المجلس القومي للفنون والآداب ، وحائزاً على جائزة (إيوارد القومية) بالولايات المتحدة الأمريكية ، ثم جائزة (فورماتور) الأوروبية عام ١٩٦٤ ، ثم جائزة الناشرين العالميين عام ١٩٦٥ . دون أن يمنحه ذلك من الانغلاق على مضمون رئيسي في أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية ، تلك الأقلية المؤثرة للغاية في المجتمع الأمريكي الحديث .

ومن المميزات الواضحة في شخصية «صول بيلو» نظراته الثاقبة التي تزيد من وسامته ورساقته وتجعله يبدو جريماً وثائراً في أعين الآخرين ، كذلك اعتداده الكبير بنفسه ، ذلك الاعتداد الذي جعله يختلف اختلافاً واضحاً عن بطله الشهير «هيزوج» .

صحيح ، إن «هيزوج» يفكر في نفسه كثيراً ، وصحيح ، أنه يهتم بنفسه كثيراً ، ولكن

الصحيح أيضاً أنه حريص على الاتصال بكل الناس .. بالأحياء والموتى على السواء .. وهو إلى جانب هذا كله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة .. وهو لم يمت .. ولكن قتلته العذاب ، وأنهكه الصراع ، وهد قواه البحث عن الخلاص ..

فن هو « هيرزوج » هذا ؟

هو مدرس متواضع ، نشر كتاباً حقق له شهرة كبيرة وثراء أكبر لا يزال يعيش عليها حتى الآن ، هذا المدرس هو في حقيقته (محارب قديم في معركة الحياة الزوجية) ، تزوج مرتين ولم يختلف له الزواج سوى المتاعب ، أقل هذه المتاعب ابنته الصغيرة « إيجين » .

والواقع أن ذكريات هذا الزواج الغريب ، هي التي تشكل النسيج الحقيقي في الرواية ، حتى أن سياق الرواية لشدة اتصافه بالصدق يوحي بأن الأحداث حقيقية وقعت بالفعل للكاتب نفسه ، كما يوحي بأن الطرف الآخر لا يزال يمارس الحياة .

والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارئ ، أو بين الكاتب وطل القصة ! ويتساءل « هيرزوج » من حين لآخر إذا كان مجنوناً ، ثم يؤكد في النهاية أنه مجنون بالفعل ، غير أن هذه الصفة .. الجنون .. ليست هي كل صفات « هيرزوج » ، فثمة صفة أخرى تشكل الملامح الأساسية في هذه الشخصية الغريبة ، بل والشديدة الغرابة .. فهذا « الهيرزوج » أستاذ جامعي بلاكرسي ، وكاتب لم تصدر له أعمال بعد كتابه الأول والأخير ، لذا نراه يعرض هذين النقصين الكبيرين في حياته بكتابة الخطابات التي يرسلها للبابا في الفاتيكان ، وللرئيس الأمريكي في البيت الأبيض ، وللفيلسوف الوجودي « هيدجر » ، كما يرسل خطابات أخرى للجرائد والإذاعة والتلفزيون ، ولوالده الذي توفي منذ عشرين عاماً ، ولأشخاص مجهولين لا يعرف عناوينهم لأنه ليست لهم عناوين ..

إن « هيرزوج » يمر بأزمة روحية طاحنة ، زوجته الأولى تركته بعد أن جردته من كل شيء حتى ابنته ، وزوجته الثانية جردته من ابنه في ظروف بالغة القسوة ، وهو في النهاية أستاذ جامعي متخاذل ، يعد رسالة في (الرومانسية) كمذهب ، وعلاقتها بالمسيحية كديانة .

وتنتهي القصة في ليلة مظلمة وباردة من ليالي الشتاء ، خرج فيها « هيرزوج » ليطوف ببيت زوجته الأولى وفي جيبه مسدس قديم ، وفي الصباح تنتهي حياته على أثر حادث سيارة وقع له في تلك الليلة ، التي خرج فيها ليقتل زوجته هي وابنتها « إيجين » .. فبقيت الزوجة والأبنة ، ورحل هو « هيرزوج » ..

هذه هي شخصية «هيززوج» ، التي جعلت البعض يصف « صول ييلو » ، بما وصف به « تشيكوف » من أنه موهوب كمفكر ، ولكنه أقل موهبة كفنان ، كما جعلت البعض الآخر يقارن بينها وبين شخصيات « هنجواي » ، فيرى أنها تفيض بالحب والحياة والإنسانية أكثر من أية شخصية من شخصيات « هنجواي » ، تلك الشخصيات العابثة أو الضائعة أو التي تلوذ بالفراغ .

ومها يكن من رأى في أن الرواية شخصية إلى حد كبير ، أو إلى أكبر حد ، فهذا لا يعنى أنها ترجمة ذاتية ، أو سيرة حياة ، « فهيززوج » ليس بالضرورة هو « صول ييلو » لأنه من الممكن أن يكون بديلاً عن شخصيات أخرى كثيرة ، أو هو بالأحرى تصوير دقيق للشخصية الأمريكية منذ الخمسينيات ، وربما إلى الوقت الحاضر . تلك الشخصية التي تفتقر إلى الجنود التاريخية والأصول الحضارية ، والتي سرعان ما تتعلق بأية مظاهر توحى بشيء من هذه الجنود أو الأصول ، مما حدا بكتابها إلى الاعتماد في مضمونها على التراث اليهودي الذي يرجعه إلى خمسة آلاف عام من التاريخ .

والذي يعنينا هنا والآن ، هو أننا نستطيع أن نجد جذور شخصية « هيززوج » في روايات « صول ييلو » الأولى ، كما نستطيع أن نجد امتداداتها في رواياته الأخيرة ، ففي أولى رواياته (المترجم) ، للكوتبة في شكل يوميات ، نطالع شاباً يعيش في شيكاغو في شتاء عام ١٩١٢ ، وقد استقال من عمله ، وراح يسكن في غرفة واحدة ، تساعده فيها زوجته حتى يُستدعى إلى عمل آخر ، ولكن عجز الإدارة (البيروقراطية) ، يؤدي به إلى حال من البلاء والخمول وتشوش الفكر ، فلا يملك في سجن غرفته إلا أن يفكر ، وربما كان ذلك لأول مرة في حياته ، أن يفكر في حياته نفسها ..

وسرعان ما تتدلع روافد السخط والغضب ، فزاه يتشاجر مع جيرانه ، ومع أصدقائه ، وحتى مع زوجته ، وما إن يتحول الشتاء بطيئاً إلى الربيع ، حتى نجد الشاب الواقع بين نارين ، وقد أصبح كالبيض المسلوق في ماء يغلى .. وما كان من نتيجة عمله الجديد ، إلا أنه لم يعد يفكر على الإطلاق .. وهجوم صول ييلو على المجتمع الأمريكي واضح ، ذلك لأن الخطأ هنا لا يمكن في بطله اليهودي بقدر ما يوجد في المجتمع ذاته ، والرواية كما هو ظاهر من عنوانها دعابة سافرة للمواطن اليهودي الأمريكي ، الذي يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبداً .

وبعد الشتاء والربيع ، نجد « صول يلو » في روايته الأخرى (الضحية) ، وهو يعتمر كل ميزات مادته الفنية ليصل إلى معنى نفسى وأخلاقى ، لصيف مانهاتن الكثيف الهواء ، فالبطل « ليفثال » يرافق شخصاً كان هو المسئول ، أو ربما كان مسئولاً عن غير قصد أو غاية ، عن طرده من مركز وظيفى مرموقة ، ولذلك فهو يشركه في شقته كما يشركه في كل حياته . ولكن مغزى القصة الرئيسى ، هو استقصاء الطبيعة الحقيقية للارتباطات الأخلاقية القائمة بينها ، والالتزامات الأخلاقية عند أحدهما نحو الآخر ، وتعرض القصة باستمرار لحقائق هذا الموقف مع احترام مرير لواقعيتها الأكثر مرارة ، ويظل المؤلف والبطل يتحلمان تلك الحقائق بمنجاة للضمير ، تتخللها حالات نائية من الغضب والحجل والإشفاق على الذات ، والهدف الذى يستهدفه « صول يلو » باستمرار هو معنى تلك الحقائق : هل هناك دَينٌ معنوى ينبغى علينا أن ندفعه ؟ وما هى الوسيلة التى ندفع بها هذا الدين ؟

إن ليفثال يمثل اليهودى المطحون الضائع في مدينة نيويورك ، ومدينة نيويورك نفسها تمثل المجتمع الأمريكى بكل سطوته وجبروته ، ولكن صول يلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث ، أن سبب ضياع ليفثال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعى الرهيب الذى تمثله مدينة نيويورك ، والذى يمكن أن يسحق أى إنسان بصرف النظر عن عقيدته !

وعلى الرغم من جفاء الأسلوب والمقاطع التى يصبح فيها الوعى الأخلاقى عند « ليفثال » مؤلماً أكثر منه مقتعاً ، فإن رواية « صول يلو » كما وصفها الناقد الأدبى « فردريك هوفمان » تعتبر محاولة رائعة لإبداع الرواية الطبيعية خلال عشرات السنين ، إنها على حد تعبيره تشكل طفرة أدبية بالنسبة إلى المحاولات الضجة التى كان يقوم بها الطبيعيون من قبل ، لكى يتوصلوا إلى تعريفات فلسفية لتحديد العلاقة بين الإنسان وبين نفسه على المستوى (السيكولوجى) ، وبين الإنسان ومجتمعه على المستوى (السيوسولوجى) ، وبين الإنسان وعصره على المستوى الحضارى بوجه عام .

وهذا ما عبر عنه « صول يلو » في المحاضرة التى ألقاها في إنجلترا بعنوان (همزة الوصل بين الكاتب والجمهور) بقوله : « أعتقد أن أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كانوا على معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية ، أما أدباء القرن العشرين ، فقد تركوها لمن يعملون في مجالات التخصص ، ولذلك نادواً ما نجد أدبياً من أدباء العصر يعالج مشكلة الحرب ،

أو مشكلة الكفاح من أجل المساواة ، وإذا تحقق هذا الشيء النادر ، وتكلم أحدهم عن مشاكل العصر ، فهو لا يضيف جديداً بل يكون حديثه انعكاساً لوجهات الطبقة التي ينتمي إليها ، وإلى هذا يرجع اعتقادنا للمعرفة الحقيقية ، كما يرجع إلى انزال الأديب عن المجتمع . ويقول في موضع آخر من نفس المحاضرة : « إن الكاتب لا يمكن أن يتعلم شيئاً دون أن يأخذ دوراً إيجابياً في عملية الحياة ، فنحن لا نريد مثقفين سليبين كهؤلاء الذين يتخذون أماكهم في دور العلم ، أوفى مجالات النشر المختلفة ، وإنما نريدهم ثوريين أولاً ، ومثقفين بعد ذلك » .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يعود « صول ييلو » لمناقشة قضية الالتزام ، من خلال مناقشته لعلاقة الكاتب بالناقد ، وموقف المثقف من قضايا العصر ، وذلك في المؤتمر الدولي الرابع والثلاثين الذي عقده (نادى بان) ، وفيه أعلن « صول ييلو » وسط ٥٠٠ عضو يمثلون ٥٥ دولة ، أن الكاتب أو الفنان حر في أن يتبنى أية قضية ، أو يدافع عن أى مبدأ ، أو يتشبع لأى نظام ، وحر كذلك في أن يؤمن بنظرية « الفن للفن » ، أو « الفن للحياة » ، أو « الفن لله » .

بعبارة أخرى ، إن الكاتب في رأى « صول ييلو » ، حر في أن يلتزم وفى ألا يلتزم ، وليس الناقد بوصى عليه مهما كانت حججه ، فن حين يصدر الكاتب أو الفنان ينبغي أن يتطلق الناقد ، لأنها إن لم يقف فوق قاعدة واحدة ، أصبحت متبايعين تباعد طرفى الصحراء أو شاطئ البحر .

ولكن هل معنى هذه الحرية أن يصبح الكاتب أو الناقد غير مهم بشئون مجتمعه ، أو غير مهال بقضايا عصره ؟ .

أزمة النقد من أزمة العصر :

الواقع أن « صول ييلو » قبل أن يتعرض لمناقشة حرية الأديب ومسئولته ، يعرض قبلاً لمناقشة حرية الناقد ومسئولته ، فإذا كان الناقد عنده يأتى في المرحلة الثانية بعد الأديب أو الفنان ، فإن مسؤولية الكلمة النقدية لها الأولوية في التأثير على وجدان الكاتب ، وبالتالي على ضمير الجمهور .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة يندد « صول ييلو » بدكتاتورية النقاد ، وتأثيرهم الخطير على

الأدب ، فهو يرى أن كل صاحب نظرية ، وكل معتق لمذهب ، لا يكاد يتناول بالنقد عملاً أدبياً أو فنياً إلا ويعمد إلى ترجمحه ، ما لم يكن هذا العمل متسقاً مع نظريته في الأدب ، متفقاً مع مذهبه في الفكر والحياة ، وبالتالي فهو لا يمتدح في العمل إلا ما جاء في خدمة قضاياه ، وهذا معناه أن الناقد يريد أن (يسخر) الأديب أو الفنان لخلمة أفكاره والترويج لقضاياه ، وهذه السخرة ، لا بد وأن تدعو إلى (السخرية) لأنها في النهاية لا تخدم كلاً من الناقد أو الفنان ..

إن مهمة الناقد هي دراسة العمل الأدبي أو الفني وتحليله بناءً على أسس ونظريات نقدية لا تدخل في دائرة السياسة أو الدين أو الأخلاق ، ولا حتى النظم الاجتماعية ، هذه الأسس وتلك النظريات هي أصلاً قائمة على الحلق والإبداع الفني الذي يخضع لعلم الجمال .

والكاتب بعد ذلك حر ، في أن يتبنى قضية ، أو يدافع عن مبدأ ، أو يقف إلى جانب نظام ، وحر كذلك في أن يتجه بفنه نحو الفن ، أو يتجه به نحو الحياة أو يتوجه به إلى الله .

وهنا يتخذ الأديب « صول يلو » موقف الناقد من بعض النقاد المعاصرين ، من أمثال « ريمون بيكار » صاحب كتاب (قد جديد أم خلداء جديد ؟) ، « ورولان بارت » مؤلف كتاب (نقد وحق) ، « وسيرج دويرفسكي » في كتابه (لماذا النقد الجديد ؟) فعنده أن أمثال هؤلاء بتشدهقون فقط بكلمة (جديد) ، وليس في تقديمهم من جديد ، إن تقديمهم لا يعدو أن يكون تكراراً وشرحاً للروائع ، ذلك التكرار الذي يلقي مزيداً من الغموض على العمل الأدبي ، في الوقت الذي كان ينبغي أن يضيف إليه أفكاراً مستتيرة .

أما الناقد الشهير « ليفز » الذي يقوم بدور خطير في إعداد الأدباء والمثقفين في العالم الناطق بالإنجليزية ، وله نفس التأثير على المثقفين الأمريكيين فهو يلجأ إلى تفسير الأعمال الأدبية وتعميقها ، عن طريق الموقف الذي تتخذه هذه الأعمال من القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية ، وفي اعتقاد « صول يلو » أن هذا الموقف بدوره ليس موقفاً جديداً ، لأنه يؤدي بكثير من الأدباء إلى فرض تعبيرات (أيديولوجية) بعينها على إبداعهم الأدبي والفني ، اعتقاداً منهم أن وظيفتهم الأساسية هي الملاءمة بين هذه التعبيرات ، وبين جميع الأسباب والغايات .

المثقفون وأنصاف المثقفين :

وهنا يتعرض « صول ييلو » لقضية المثقفين وأنصاف المثقفين في هذا العصر ، وذلك من خلال تعرضه لمناهج التدريس في المعاهد والجامعات ، كاشفاً القناع عن وجه العرف السائد والتقليد الراسخ ، وكيف أنها في الحقيقة طريق خاطئ ، فعند « صول ييلو » أن التركيز على أعلام الأدب والفن في العصور القديمة ، دون الاهتمام بالعصر الحاضر من شأنه إبعاد الجيل الجديد من المتعلمين عن تيار العصر بكل ما يشمل فيه من مشكلات وما يواجه به من قضايا ، وليست حجة عدم دراسة الأديب أو الفنان إلا بعد موته حتى تكتمل أعماله ، ويصبح ملكاً للتاريخ ، بالحجة التي يعمل لها أى حساب ، لأن هذا معناه أن نظل واقفين على قبر « بودلير » دون أن نتعداه إلى المعاصرين .

فإذا كان عدم دراسة المعاصرين هو نوع من مجازاة بعض الجامعات العتيقة كالسوربون مثلاً ، أو جامعتي أوكسفورد وكيمبردج ، فإن ذلك يعد مرة أخرى سلوكاً معوجاً في الطريق الخاطئ ، لأن هناك من جاعوا بعد « بودلير » ، ثم ماتوا ولم يدرسوا مثله حتى الآن . وكما تعرض « صول ييلو » لمناهج التدريس ، تعرض كذلك للأساتذة ، هؤلاء الذين يخرجون أجيالاً متعاقبة من الشبان يتشرون في القطاعات الثقافية ، عاملين بالتدريس أو مشغولين بالكتابة ، أو متمرسين بالصحافة ، أو موظفين بنشر النشر ، أو موزعين على أجهزة الإعلام .

هؤلاء الأساتذة إنما يخلعون تأثرهم (بالكلاسيكيين) المحدثين من أمثال « جويس ، وشو ، واليوت ، وبروست ، ولورانس ، وجيد ، وفاليري » ، على هذه الأجيال ، التي تؤثر بدورها في الجيل المعاصر ، وما بعده من أجيال .

ولكن ، هل يصل فهم أولئك هؤلاء جميعاً إلى الدرجة التي تسمح لهم بالحصول على لقب (مثقفين) ، كما حصلوا على لقب (خريجين) ؟ .

يقول « صول ييلو » إجابة على هذا السؤال : « إن الجامعات إنما تخرج آلافاً مؤلفة من المؤهلين ، ولكنها مع هذا لا تخرج غير عشرات من أنصاف المثقفين ، الذين يستكملون نصفهم الثقافي الآخر ، بعد تخرجهم من الجامعة ، وبعد تمرسهم بالحياة الأدبية ، مع ملاحظة أن النصف الأول من تحصيلهم الثقافي ، لم يحصلوه من الجامعة بمقدار ما يحصلونه من جهودهم

الفردية ، وإطلاعهم الذاتي . ويرجع ذلك مرة أخرى إلى المناهج وإلى الأساتذة ، فللمناهج مكنسة وغير وافية ، والأساتذة مجرد ناقلين أو شراح ، ويقي الخلق والإبداع للنقاد خارج منابر العلم .

وعند « صول ييلو » ، أن ثمة تحولاً اجتماعياً خطيراً يتمثل في ازدياد عدد المشتغلين في الأوساط الأدبية عنهم في الأوساط الصناعية ، وهذا معناه أن من الواجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامة ومعرفة كاملة ، بالأسباب المؤدية لذلك ، فهذا مثال من الأمثلة المطروحة على فقدان المعرفة الحقيقية ، معرفة المثقفين لا المشتغلين بالثقافة والأدب ، إن أخذنا عليهم ضعف المستوى ، وعدم التطور ، والافتقار إلى الأذواق السليمة ، فهذا لا يعنى عدم وجود جمهور يتابع ما يقدمه أنصاف المثقفين أو أشباه المثقفين ، والنتيجة أنهم سيفشلون الجمهور ، ويشوهون الذوق العام ، خالقين مستويات مزيفة ، ومروجين لمفاهيم خاطئة .

فإذا عدنا وتساءلنا عن مدى حرية الكاتب أو الناقد في الاهتمام بشئون مجتمعه ، وللبلاة بقضايا عصره ، نرأينا الواقع كما يقول « صول ييلو » ، أن هذه الحرية التي تبعد عن الأدب شبح الإلزام ، لا تعنى على الإطلاق عزله أو انزاله وإنما تعنى مسئوليته الداخلية بإزاء الواقع الخارجى ، فعالم اليوم قد تغير وأصبح (التلقينيون) ، وحقى (التأخريون) ، مسئولين مسئولية كاملة .. تجاه المجتمع ونظمه ، وتجاه الدولة وبنائها ، وتجاه العالم وسلامه ، وتجاه الإنسانية كلها ..

ويؤكد « صول ييلو » على أهمية حركة الترجمة من وإلى اللغات الحية الحديثة وذلك للتقريب بين الشعوب التي تعيش في ظروف عصر واحد ، وبهذا يسهل الالتقاء حول فكر اجتماعى له هدف إنسانى واحد ، والاتفاق على مبدأ وحيد هو بلا جلال مبدأ التعايش السلمى بين الشعوب ، وإقرار السلام في العالم .

وإذا كان هذا المبدأ له أهمية في أى عصر مضى ، فإن أهميته تتضاعف في هذا العصر بالذات ، هذا العصر الذى يرقص فوق (الهيدروجين) ، ويتحرك تحت سفن الفضاء ، ويتعرق أمام أعين الأقطار الصناعية ، وفوق هذا وذاك يعيش على أعصاب منهار ، تهدده القنبلة الذرية ، ويشله الخوف من تهو بعض الساسة أو الحكام ، أولئك الذين يستطيعون بضغطة إصبع على أحد الأزرار أن يحيلوا العالم إلى دمار . هنا وهنا فقط يصبح الخلاص لا بيد

الساسة والحكام ولكن بيد الأدباء والفنانين ، فالكلمة هي سلاح المستقبل ، وبهذا السلاح يستطيع المثقفون أن يفرضوا الإيمان بعدالة المصير - مصير الإنسان ، وبالأمل في الإنسانية .. إنسانية كل الشعوب .

هكذا يبدو صول ييلو في أفضل رواياته عندما ينسى أنه يهودى وأنه يكتب للبشر جميعاً ، إنه يصرخ بأعلى صوته : « إن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح الأرض ، ولكنها عبء ومستولية أخلاقية في المقام الأول » .

الكاتب وتحديات العصر :

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا الآن ، هو .. ما موقف الكاتب المعاصر من تحديات

العصر؟ ..

عصر العلم باكتشافاته الثورية ، وأفكاره الصناعية ، وقنابله الذرية والهيدروجينية ؟ عصر التكنولوجيا والميكنة والآلية الكاملة ، فضلاً عن الإنتاج الضخم ؟ عصر تقارب المسافات ووصول الثقافة بكافة وسائلها إلى أكبر مساحة من الجمهور ؟

ما موقف الكاتب المعاصر من هذا كله ؟ أو بعبارة أخرى ما هى التحديات التى تواجه

الكاتب المعاصر؟

إن « صول ييلو » يشير بإصبعه إلى تحديات العصر ، وأمراضه البشعة ، لكنه يظل مع ذلك متفائلاً ، ومبعث تفاؤله هو إيمانه بالطبيعة البشرية .

إنه يبدأ بوصف الداء ، وتشخيص مرض العصر ، فيراه فى (العطية) أوفى ذلك الطابع الموحد الذى تسير عليه حياتنا ، والذى تمضى فيه أفكارنا ، وحياتنا ، وأفكارنا واحدة ، أوهى بالأخرى والحدية .

هذا المرض إنما يتفشى أكثر ما يتفشى فى مجتمع الرفاهية ؛ فعلى الرغم من أن مجتمع الرفاهية يمارس شتى مباحج الحياة ، فإنه يعاني من السأم ، وبحس بالملل ، ويفتقر إلى الحيوية . إنه مجتمع مريض برغم الغسلات ، والثلاجات ، والحلاطات ، والتلفزيونات الملونة ، والراديوهات الجسمة الصوت ، وأجهزة التسجيل والفليديوتيب ، والسيارات الفارهة التى تختزل الطريق ، والطائرات الخاصة التى يملكها الأفراد ، والروايات البوليسية التى تلخصها المجلات والصحف السيارة .

ويضرب « صول ييلو » مثالا لمرض (الطابع الموحد) ، الذى أصيب به إنسان هذا العصر ، فيقول : « لقد طلبوا منى ذات يوم أن أكتب مقالا عن ولاية إلينوى الأمريكية ، لكننى وقعت فى حيرة مؤلة مبعثها هذا السؤال : ما الذى يميز ولاية إلينوى عن أى ولاية أخرى ؟ نفس المجلات ، نفس الإذاعة ، نفس البرامج التليفزيونية .. »

وعلى الرغم من هذا كله ، فإن صول ييلو يظل متفائلا ، يظل مؤمنا بالإنسان ، مؤمنا بالطبيعة البشرية ، إن أملة معقود على أفراد يحيون حياتهم الخصبية فى صمت ، والإنسانية فى أعماقها تستمع لأصوات هذا الصمت ، إن صوت الصمت أبلغ تعبير عن صعود الإنسان ، وخلود الروح الإنسانى ، إن بطله « هندرسون » ملك الأمطار تحدوه الرغبة العارمة فى أن ينطلق بكيانه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ، ويصير الكل واحداً ، كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الانتماج تماما فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر . صحيح أن هؤلاء الأفراد قليلو العدد ، ضئيلو الحجم ، ولكن الأمل معقود عليهم ، باعتبارهم الدليل الدامغ على أن النفس البشرية لا تموت ..

« فى ولاية إلينوى التى نحيا حياتنا الجامدة ، دخلت المكتبة العامة فأسعدنى أن أكتشف أن هناك من يقرأ « أفلاطون » ، و« بروس » ، و« روبرت فروست » ، صحيح ، إن من يقرأون هذه الأشياء الجادة اليرم ، يتذوقونها بدرجة أقل من سابقهم ، ومع ذلك تظل هذه الروائع الجادة تحركنا ، وتظل تؤكد أننا لا تزال نهتر أمام روايات العظمة الإنسانية . »

ويرى « صول ييلو » أن أساليب تشكيل الذهن ، وغسيل المخ ، والتكليف الاجتماعى لا تعدو أن تكون أشكالا جديدة لظواهر قديمة فهمها الكتاب منذ زمن بعيد ، وإزاء هذه الأمراض ، تظل الدعوة المستمرة إلى الحرية ، ولقد عبر « دسثوفيسكى » عن هذه الدعوة بطريقة مؤثرة ، حين قال : « إن طبيعتنا هى أن نكون أحرارا ، سواء أحببنا ذلك أولم نحب . »

صحيح ، إن كوكبنا الأرضى أصبح كسطح القمر ، له وجهان ، وجه معتم ، وآخر مشرق ، وإن العتمة التى نراها على وجه كوكبنا الأرضى ، عتمة عارضة وليست أصيلة فى بناء العالم ، والكاتب أو الأديب أو الفنان ، كفى بأن يعوض يفنه وفكره عن هذه العتمة ، وذلك بالتعبير عنها فنياً وفكرياً .

وهذا ما عبر عنه « صول ييلو » بقوله : « إننى أومن مع « فلوير » بأن على الكاتب أن

يستعين بالخيال والأسلوب ، كى يزود البشرية بالصفات الإنسانية التى أضاعها العالم الخارجى » .

ثم يقول فى عبارة أخرى مؤكداً إيمانه بالطبيعة البشرية : « سيظل للأدب الرفيع صوته الذى يُسمع ، ولن تحمل محله أفلام رعاة البقر ، والروايات البوليسية ، والسينما العارية ، والمسرحيات الرخيصة .. اللهم إلا إذا سحقتنا الطبيعة البشرية » .

أسرة الكتاب العلميين :

هذا هو الكاتب الروائى « صول ييلو » الذى لا يعد نفسه كاتباً أمريكياً أو يهودياً ، بل مجرد كاتب روائى حديث ، لأن الرواية أساساً فن علمى ، لإمكان فيه للوطنية المحلية ، ولا للشعور الوطنى ، وسحين بدأ يترمس بالكتابة كان هدفه هو أن يلتحق بأسرة الكتاب العلميين من أمثال ، « جورج أورويل » ، وأندريه مالرو ، وآرثر كويسلر ، وأندريه جيد ، وت . س . اليوت . فضلاً عن الكتاب الأمريكيين المرموقين من أمثال ، « درايزر » ، وأندرسن ، وسنكلير لويس » ، الذين فتحوا الأبواب مشرعة على الطرقات ، ليجد الإنسان نفسه أينما ذهب ، وأينما حل فى قلب الأدب .

وعلى الرغم من تناقض الوضع الذى وجد « صول ييلو » نفسه فيه ، أو الذى وجد نفسه موضوعاً فيه ، وضع « الكوزموبوليتى » بصفته كاتباً عالمياً ، مطلقاً وهدفاً ، ووضعته المحلى الذى يتمثل فى انحداره اللبني ونشأته الأمريكية ، وعلى الرغم من أن التوفيق بين هذين الموقعين صعب للغاية ، إن لم يكن متعذراً ، فقد حاول « صول ييلو » فى نتاجه الأدبى ، ألا ينحو المنحى المحلى ، بكل ما يعنيه ذلك من تجذر فى التربة اليهودية ، وبكل ما يعتمل فى أجواء هذه التربة من اهتمامات ومشكلات وقضايا ، كما حاول فى ذات الوقت ، أن يظل بعيداً عن الانغماس فى مشكلات الحياة الأمريكية الأوسع نطاقاً والأرحب أفقاً ، ولهذا السبب بالذات ، لم يتصل « صول ييلو » اتصالاً حقيقياً بمجريات الحياة الأمريكية فى أعقاب أزمة ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، تلك الأزمة التى شهدت تحولاً جذرياً عميقاً فى مسيرة بعض الكتاب الأمريكيين أمثال « درايزر » ، وسنكلير لويس ، وريتشارد رايت ، وجون شتاينبك » ، وما صاحب هذا التحول من زيوع الأفكار اليسارية والاشتراكية ..

ولقد برزت هذه الظاهرة الاعتزالية أو الانعزالية ، فى فكر « صول ييلو » ، حتى أن

معطياتها في الخمسينيات والستينيات، كانت تنفرد، وتلعب به بعيداً عن الميدان، وعن هذه الظاهرة يقول « صول بيلو » : « كانت نيويورك في أوائل الستينيات مركزاً أدبياً لعصابات منظمة، وعلى ذلك وجدت الأمر مزعجاً، لأنني لم أرغب في الانتماء إلى أية عصابة من العصابات، فجئت إلى شيكاغو.. للمدينة الأمريكية القفلة، حيث لا يعرف فيها أى شيء من هذه الأشياء » ..

ومع أن « بيلو » لم يصرح بالمعنى المقصود من مصطلح (العصابات المنظمة) إلا أن الدلائل تشير إلى أنه يقصد به معتق المذاهب السياسية اليسارية، وليس أدل على ذلك من أنه عندما سئل عن حقيقة موقفه من (المكارثية)، كانت إجابته : « لم يكن لدى شيء يستطيع «مكارثي» أن يستلبه مني، لم تكن لدى وظيفة معينة أو عمل بالذات، ولم أكن واحداً من رفاق الطريق، ولكنني مع ذلك دهشت من جبن المثقفين الأمريكيين في تلك المرحلة، ذلك الجبن الذي أشعر أنه سرعان ما عوضه معظم الذين لا ذوا بالصمت في عهد «مكارثي»، بما أوحوه من حركة جهادية تميز بها الشباب في الستينيات » ..

إلا أن هذه الروح الجهادية التي طفت فوق السطح لفترة من الزمن ما لبث أن امتصت وتبددت وعلاها الصدا، ذلك لأن كل شيء كما يقول « بيلو »، يمثل أو يماثل حياة أدبية مستقلة، اجتمعت من جلوره، كما أن المؤسسات بمختلف أنواعها احترقت الكتاب في الخمسينيات والستينيات، فبالطبعة المتوسطة بأسرها غدت بوهيمية، فلم يكن باستطاعتها أن تقرأ، كما لم يكن باستطاعتها أن تفعل ..

على أن هذه النظرة الغاضبة أو الغضبي، لا يمكن أن تدل على أرسقراطية ثقافية، ولا على عزلة وجدانية، ولا حتى تعال على الحياة السياسية، وإنما هي نظرة رثاء لوضع بعينه من أوضاع الأدب، في عصر بعينه من عصور التاريخ، فضلاً عن أنها نظرة علو، ولا أقول استعلاء، الهدف منها الارتقاء برسالة الفن ووظيفة الأدب، عن الدخول في معارك وهمية لا جدوى منها، سواء بالنسبة إلى الأديب أو بالنسبة إلى القارئ.

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية، يمكننا أن نرصد اتهامات « صول بيلو » (اليتافيزيقية)، وبخاصة اتهاماته بكل من المفكر «رودلف شتاير» والفيلسوف «أودين بادفيلد»، وبخاصة هذا الأخير الذي يخصه « بيلو » بعناية بالغة، واحترام شديد، ومشاركة وجدانية حارة، فهو يقول عنه باضعال حقيق بعد أن كتب رايته « هنترسون ملك المطر »

التي تعبر عن خروج بطله من الجيتو اليهودي المغلق إلى المجال الإنساني الرحب ، وانتاته إلى النوع الإنساني الباحث عن الحقيقة والحكمة في كل زمان ومكان .

« إن » بادفيلد « يعكس اهتماماً حقيقياً بما يماثل اهتمامي ، وأعني بذلك البحث عن الحقيقة كما هي ، لا كما صبتها ثقافة التعليمية في رأسي ، لقد كان حظي من التعليم الجامعي حظاً نموذجياً ، ظرو سألني عن أسرار الوجود الكبرى ، لوضححتها لك ، بل لتقدمت لك بأجوبة معقولة عن الأسئلة المطروحة ، أجوبة مقبولة على الأقل بالقياس إلى الرأي العام المحترم ، لأن اهتمامي بهذا الرأي العام أخذ في التضاؤل من حين الآخر ، لأنه فيما يبدو لا يعالج القضايا التي تهتم شخصياً أشد ما يكون الاهتمام . إن الناس فيما أظن ، يؤمنون بأنهم يمتلكون أرواحاً ، لكن ، أئمة شيء في الأدب المعاصر ، يوحى بأن الكتاب حقاً يؤمنون بهذا الشيء ، أوحى يشعرون به ؟ ربما يمتلك الناس أرواحاً خالدة ، لكن هذا أيضاً شيء مفقود في الأدب الحديث .

ويعد أن يعبر « ييلو » عن أسفه وتأسفه لفقدان الروح في الأدب ، ويضرب الأمثلة بذلك الأدب المتطور الصلات باليتايغ الإنسانية الحارة ، الذي يصفه بقوله : « إننا لم نعد نملك شيئاً غير الشكوكية ، والمفارقة النقدية ، والنقص المعيب ، بدلاً من الحاسة والعاطفة والمشاركة الوجدانية » نراه في مقابل هذا الوضع المؤسسي والمؤسف لحال الأدب ، ينظر بعين الإعجاب إلى الأمريكيين القدامى ، هؤلاء الرجال الغربي الأطوار ، الذين ينصهم بالثناء والإشادة ، حتى ليقول عنهم : « هأنذا أتمن في صور هؤلاء البشر الغربي الأطوار ، وهم في طريقهم إلى جزيرة هاواي ، والأزهار معلقة في أعناقهم في مواجهة غد زاهر ، وهذه الحال من الحلم الأمريكي ، هي ما أشارك فيه كل المشاركة » .

الفردوس المفقود والأرض الموعودة :

والسؤال الذي يفرض نفسه علينا الآن ، هو .. ما الذي نستخلصه من موقف « ييلو » من هذين العالمين .. عالم الحلم وعالم الواقع ، عالم الرؤيا وعالم الرأي ؟
هل هو موقف بطله « أوجي مارش » الذي يبدو مستقلاً تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم انغماسه فيه ، وبالتالي فهو يعيش حياته بوجهين : يظهر بأحدهما بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، وينظر بالآخر إلى الكون الشاسع الذي يتسع لفكره الرحيب ؟

الواقع أن « صول ييلو » ، إنما يبحث عن روح إنسانية غائمة في عالم غير موجود ، أولم يعد له وجود ، عالم من تصوره الخاص ، بعيداً عن الوجود الأرضي الفارق في الزمان . وهو لا يرى الأشياء بمنظار الأدب المتعارف عليه ، لأن هذا الأدب مرفوض عنده رفضاً باتاً ، فهو لا يُعنى به لأنه يريد له بديلاً ، مازال غامضاً في عالم الغيب ، ومن ثم فإن حكمه على هذا الأدب حكم قطعي لا راد له ، ولا استئناف فيه ..

إنه في بحثه الدائب عن المجهول ، الفارق في الضبابية ، يصور لنا حياتين متقابلتين ، حياة أبناء عصره ، في سلبياتها وإيجابياتها ، في ظواهرها ومظاهرها ، في كل مرقق من مرافق وجودها الأرضي ، ثم الحياة التي يتصورها ويراها بعين خياله ، في الوجود المثالي للمقابل لهذا الوجود الأرضي .. في الفردوس المفقود أوفى الأرض للوعودة .

ومن هنا تبتنى مقومات (أيديولوجية) « صول ييلو » ، مقومات (أيديولوجية) في الفن والأدب والحياة ... وهي (الأيديولوجية) التي اتخذت ركيزتها المحورية من الإيمان بالطبيعة البشرية ، وبأنه لا يعدل الإنسان سوى الإنسان .

إنسان الكلمة وكلمة الإنسان :

إن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها ، تمثل النعمة الأساسية التي تتروى في أدب صول ييلو ، لذلك نجد أن « هنترسون » يردد تقريباً نفس الكلمات التي قالها من قبل أوجي مارش ، عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول « تقول النصيحة التقليدية : كن واقعياً وفكر فيها يمكن عمله فعلاً ، لكن هذه النصيحة لا تخرج عن كونها شعاراً مزيفاً ، فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت في تغييره . تلك هي العظمة الوحيدة التي يستطيع الإنسان أن يحققها ، فالعظمة ليست بالذات المتضخمة ، ولا الكبرياء الخريف ، ولا التعالي على الآخرين ، ولكنها في امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون ، والمجتمع بالحياة » .

حقاً ما أروع أن يتطلع الإنسان الكون كله في داخل ذاته ، في تلك اللحظة يرى الإنسان نفسه عن أن يأتي من الأفعال ما هو حقير وزرى . بل يحتم عليه أن يرتفع بمستوى إنسانيته . استمع إلى صول ييلو وهو يقول وكأنه نبي أتى يعلم الإنسان الأمريكي البدائي الفلاسفة

الأصيلة والحكمة الخالدة : « لا تظن في الجنون عندما تراه وأنا أقبل الأرض ، فهي أمانا كلنا منها خرجنا وإليها نمود ! » .

إنه في عصر طغى فيه صوت الآلة على كل فكر أو فن ، وعلا فيه صوت ميكروفونات الإذاعة ، وشاشات التليفزيون ، وخدمات السينما ، وأشرطة التسجيل على صوت الكلمة التي لم يعد لها صوت ، يتطلق هذا الصوت الحاد والحار ، يعيد للكلمة شرفها ، وللفكرة بهاءها ، ويرد للذهن اعتباره ، ويضيف إلى أجماد الرواية أجماداً جديدة ، فأنحأ أمامها أفاقاً أرحب ، نافعاً الروح في جسد إنسان الكلمة ، نافضاً الغبار عن وجه كلمة الإنسان .

الصرخة السادسة عشر

« آلان روب جرييه »

إما الفن أو الفنان !

« إن أبا الهول أمامي يسألني وليس لي أن أحاول
فهم كلمات اللغز الذي يطرحه عليّ ... ليس هناك
سوى جواب واحد ممكن ... جواب واحد لكل
شئ ... الإنسان » .

« آلان روب جرييه »

« آلان روب جرييه » والرواية الجديدة ، هذان الاسمان اللذان ارتبط كل منهما بالآخر
ارتباطاً فولاذياً بحيث لا يمكن ذكر أحدهما دون ذكر الآخر ، كما في حالة « نيوتن »
والجاذبية ، « آينشتاين » والنسبية ، « دارون » وأصل الأنواع ، « مالتوس » ومبدأ
الإسكان ، « وفرويد » والتحليل النفسي ، « وسارتر » والوجودية ، « ويكاسو » والفن
الحديث ، ما هي حكايته ، أو بالأحرى . ما هي حكايته مع الرواية الجديدة ؟ وهل معنى
الرواية الجديدة أن هناك رواية قديمة ؟ وأن هذا الجديد قد نسخ القديم ، ولم يترك له أثراً
ولا تأثيراً ؟ وهل معنى أن تتحمس للرواية الجديدة ، أن نضع باقة من الزهور على قبر كل من
« بلزاك » ، « وزولا » ، « ماركس » ، « بروست » ، « كجي » ، « نغري » ، « روب جرييه » ، « كجي »
نشارك في مظاهرة الرواية الجديدة التي يتزعمها هذا الرائد ، ويشاركه فيها كل من « ميشيل
بيتور » ، « ناتالي ساروت » ، « كلود سيمون » ، « كلود موريالك » ، « آلان بوسكيه » وغيرهم من دعاة
الموجة الجديدة ؟ .

« كلا وألف كلا » ، فإن « آلان روب جرييه » ، لم يبدأ إلا من حيث انتهى « بلزاك »
وأصحابه من كتاب الرواية التقليدية ، ومن حيث انتهى « زولا » وغيره من أنصار الرواية

الطبيعية ، ومن حيث انتهى «مارسيل بروست» ورفاقه من دعاة الرواية (السيكلوجية) ، بل من حيث انتهى «سارتر» وسائر الوجوديين نحن هتضوا باسم الرواية الوجودية . بل ماذا أقول ؟ من حيث انتهى «صمويل بيكيت» وكوكبته ممن دعوا إلى رواية العبث أو اللا معقول ؟ .

«نعم» .. و.. «لا» :

لعل أهم ما يميز الفكر الغربي بعامه ، والفكر الفرنسي بنوع خاص ، هو أنه فكر بنطوى في صميمه على (قوة السلب) ، إن صح هذا التعبير ، أبقى أنه فكر رافض باستمرار ، فكر يستطيع أن يقول «لا» في الوقت المناسب ، بحيث يكون لقوله «لا» هذه من القوة ، ما لا يجده في ألف قولة «نعم» .

وأمامك الفكر الفرنسي من أيام «بسكال» ماراً «بديكارت» وفولتير ، وبرجسون» ، حتى نصل به إلى «سارتر» سيد الرفضين ، فكل مرحلة جديدة يرفضها للمرحلة التي قبلها ، إنما تساعد على تنمية الفكر عموماً ، واستثارة في الكشف عن الجديد وما يترتب على هذا الجديد من تحرير وتثوير ، تحرير من قيود القديم ، وتثوير في ارتياد آفاق أرحب وأوسع مدى . على أنه إذا كان الفكر هو صنائع الأدب والفن ، على اعتبار أن كل عمل أدبي أو فني ، لابد وأن يصدر عن خلفية فكرية عريضة تخضع عليه ما له من معنى ، فإن ما قلناه عن الفكر ، يقال مثله عن الأدب والفن ، وعن (الرواية الجديدة) ، باعتبارها شكلاً جديداً من أشكال النثر القفي أو التعبير الأدبي ، فالرواية الجديدة كما نجد لها عند كل من «آلان روب جرييه» وروبير بالجييه ، وميشيل بورتور ، وناتالي ساروت ، وكلود سيمون ، وكلود ريباك ، وآلان بوسكيه» ، على الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء ، إنما هي في صحتها استجابة أدبية واعية للوضع الثقافي الراهن الذي يمر به إنسان الحضارة الغربية .. وضع القهر والحصص والإحساس باللا جدوى .

فإنسان هذه الحضارة غريب ضائع ، فقد إحساسه بكل شيء ، وعبثاً يحاول أن يجد لحياته غاية أومعنى ، فكل شيء من حوله عقيم .. وكل شيء من حوله قئى وزرى ، إنه إنسان في حالة انقسام .. لا أقول انقساماً نفسياً ، ولا انقساماً ذهنياً ، وإنما هو انقسام حضارى ، فهو يضحك بلا فرح ، ويبكى بلا حزن ، ويتألم بلا وجع ، وإذا تكلم لم يقل شيئاً . وهو يعلم

في ذات الوقت ، أن علاجه ليس في يد الطبيب ، ولا الحكيم ، ولا الواعظ ، وإنما هو في يد الأديب أو الفنان .

فهو في (حالة) ، هذه الحالة ، لا ينبغي أن توضع موضع « تفكير » وإنما يجب أن توضع موضع « تعبير » ، ومن هنا كانت الاستجابة الأدبية والفنية لهذه الحالة الحضارية .. الموسيقى (الألكترونية) ، الفن (السوريلي) أغنى الخنافس ، مسرح العيث أو اللا منقول ، وأخيراً الموجة الجديدة في السينما ، والرواية الجديدة في الأدب .

التعبير وليس التفكير :

وتفسير ذلك حضارياً .. لا فلسفياً ولا ميكولوجياً ، أن إنسان الحضارة الغربية عندما أحسن بمجزه عن أن يحيل الفن إلى واقع ، لم يجد بدلاً من إحالة الواقع إلى فن ، ولما كان قد سمّ الفكر والتفكير ، وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته إلى موضوع ، اضطر آسفاً أو غير آسف أن ينبد للنطق والنظام والمعقولة ، ليلقى بالأشياء لقاء حياً مباشراً ، وكأنه يستنشق صباح الحياة الأول ، بعد أن ودع فجر الحضارة الأخير .

ولكن ... إذا كان « التعبير » ، هو البديل الحضارى للتفكير ، فعل أى نحو وبأى شكل يحمى هذا التعبير ؟ .

هذا هو السؤال الذى كانت الرواية الجديدة في الأدب ، مثل غيرها من الفنون الجديدة هى الإجابة المباشرة عليه !

فالرواية الجديدة ، بعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى ، التى حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربى ، فور خروجه من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيراً عن هذه الأزمة ، لأنها كانت أكثرها اتساقاً مع المضمون وأشدّها تجانساً مع أزمة هذا الإنسان ، فالرواية القديمة سواء عند « بروسست » و« جويس » و« فرجينيا وولف » ممن كتبوا قصة تيار الوعي ، أو عند « أراجون » و« بريتون » و« بول إيلوار » ممن كتبوا شعر اللاوعي ، أو عند « كافكا » و« كامى » و« جان بول سارتر » ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعاً حاولوا أن يعبروا عن أزمة الإنسان الجديد ، عن تفككه وتصلعه ، وقهره وانحصاره ، وفقدانه اليقين في كل شيء ، وانتظاره لشيء لن يقع أبداً .

ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجديدة ، بطريقة (كلاسيكية) نموذجية ، صاغوها في

قالب الأدب التقليدي فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا بالأزمة الجديدة ، ولكنهم عبروا عنها بطريقة قديمة ، فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يترددون على هذا الشكل القديم ، ويأتون بشكل آخر جديد ، يتجانس في التعبير مع ما يشعرون به ، وبذلك يعبرون عن الإحساس الجديد ، بطريقة أخرى جديدة ، فيكونون صادقين وحقيقيين في وقت واحد .

وهكذا نجد أن (الرواية الجديدة) ، تلخص في أنها طفرة .. طفرة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية (السيكولوجية) أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعلت المضمون ، لتتناول الشكل أيضاً .. فكانت طفرة في الشكل والمضمون جميعاً .

الأشياء لا الأشخاص :

فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بللمنى الإغريق القديم ، ولا بللمنى الوجودى الحديث ، وإنما من الممكن أن يكون الخوف بطلا ، أو الانتظار أو الللل ، ومن الممكن أيضاً أن يكون البطل بيتاً في الطريق ، أو شارعاً في المدينة ، أو جسراً في قرية ، المهم أنه لم تعد هناك بطولات فردية ، وليس من الضروري أن تكون الشخصيات من البشر ، فحياتنا ليست كلها مليئة بالأشخاص ، وإنما هي مليئة أيضاً بالأشياء ، أو بالأحرى مليئة بالأشياء التي تتعلق بالأشخاص .

وعالم الرواية الجديدة مليء بالأشياء ، إنه تشيؤ العالم أو تشيؤ للعالم ، وهذه الشيئية ، هي حجر الزاوية في بناء الرواية الجديدة ، وهي التي أشار إليها الفيلسوف المعاصر «مارتن بوير» عندما قسم العلاقات الإنسانية بين الأشخاص والأشياء ، وذهب إلى أن العلاقات الإنسانية يمكن تحويلها إلى علاقات شيئية ، أي علاقة الإنسان بشيء فإذا اتخذت إنساناً وسيلة أو مطية ، فقد حولته إلى شيء ، وإذا أحبيبت امرأة لماها فقط ، فقد حولتها إلى شيء ، ويخلص «مارتن بوير» من هذا كله ، إلى أن مأساة الإنسان في العصر الحديث ، هي أنه قد حول كل ما هو إنساني إلى شيء مجرد من الإنسانية ، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق .. إلى إيصالات ، إلى شيكات ، إلى أذونات ، إلى شهادات استئجار ، إلى موافق زواج .

ومعنى هذا أن الإنسان قد رد كل ما حوله إلى عناصر أولية ... إلى أشياء ... فإذا أصاب

الإنسان حزن أو يأس أو ضياع ، فذلك لأنه إنسانيته قد قضى على هذه الإنسانية ، وراح يحترق آلامه (الرومانسية) ، وعذابات (الوجودية) ، أما مدرسة الرواية الجديدة ، فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية ، وسلمت لها بدلاً من أن تبكى عليها ، أى أنها اتخذت موقفاً من مسألة إنسان هذا العصر .

ومن هنا كان اتفاق كتاب (الرواية الجديدة) ، على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة ، تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الإنسان بما هو غير إنسانى ، وعن الحياة بما هو على النقيض من الحياة .. وهذا هو ما نجده بشكل صارخ فى روايات (الأساتيك) «لآلان روب جرييه» ، (والدوائر) . «لناتالى ساروت» ، و (شخص ما) «لروبير بانجيه» ، فكتاب هذه الروايات الثلاث أبدعوا أجواء غريبة وغير مألوقة ، وعوالم غير عادية .. غير عادية على الإطلاق .

فالعلاقات المنطقية بين الأشياء تحطمت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان انعدم .. ، لأنه لا تحت هناك ولا فوق ، والزمان تلاشى .. ، لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت إلى إشارة ، والحركة إلى صمت ..

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية إلى الغاية ، أو الأسلوب الموصل إلى الهدف ، أحنى لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جميعاً من قبيل (التكنيك) ، لأن الوسائل نفسها تحولت إلى غايات ، والأساليب أصبحت فى ذاتها هى الأهداف ... فالكلمة قد تقضد لذاتها لما فيها من موسيقى أورشاقة أورنين ، والصفحة قد تلون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة فى الصفحة الواحدة ، لأنه إذا كانت الكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع فى حضارة ضائعة ، فلم لا تكون الكلمات ضائعة هى الأخرى ؟

« أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التى أنت موجود بها ، فقط لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل عيناى .. ظل يدور حولى ، وأنت تدور حول ظلك من المسير أن أفهم الآخرين .. إتنى لا أعيش مثلهم ، إنهم فى الفراغ كالمسك فى الماء .. أما أنا فلا .. أنا ثقب فى قاع نهر » ..

ويعلق « آلان روب جرييه » على هذا للمقطع الروائى بقوله ، « إنه لو عاش الناس

بلا حركة ، ولو سلموا بأن يكونوا هذا (الثقب في قاع النهر) ، لوجدوا الماء باقى إليهم من كل الجهات ، ولرأوا كل التيارات تتكون بطريقة جديدة ، وعند ذلك يأخذ النهر مجراه الحقيقي .

البداية وليست النهاية :

إن كتاب الرواية الجديدة يؤكّدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنتهى الرواية في أيديهم ، لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بيننا وبين المؤلف ، فهي تستسلم له تارة وتارة يستسلم لها هو...

وهذا معناه أن الكاتب لم يعد متأكداً تماماً من أى شيء ، إنه لا ينظر إلى العالم نظرة يقينية ، فاليقين ليس من طابع هذا العصر ، ولا إنسان هذا العصر وهكذا لم يعد من الضروري أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو بفهم أو بوعي ، فنحن لا نعرف ما هي ملامح بطل أو بطلة رواية (العام الماضي في ماريناد) « لروب جرييه » ، إن صح أن هناك بطلاً أو بطلة ، فالبطل والبطلة لا يعرف أحدهما الآخر ، وإنما نخيل للرجل أنه يعرف المرأة ، ونحن لا نعرف من هما بالتحديد .. فنحن أمام شخصيات ليس من الضروري أن تكون مكتملة أو معددة .

وليس في الرواية (حلوة) ، أى حدث يقع ثم يتطور ويتعد وأخيراً ينحل لأن هذا الإطار غير واقعي ، أو لم يعد واقعياً ، فلا يوجد في الواقع مقدسات وعقد وحلول ويمثل هذا الترتيب المنطقي ، وإنما هي طبيعة العقل الإنساني كما يقول الفيلسوف الألماني « كانط » ، الذى يمشى على قواعد يفرضها على الواقع ، أما الواقع الإنساني كما يقول « آلان روب جرييه » ، فهو كالعنكبوت يفرز قيوده ، وقواعده ، ويجعل هذه القبود والقواعد معطيات تمشى عليها الحياة اليومية .

وهذا ما عبر عنه « آلان روب جرييه » بقوله : « لن تكون الأشياء انعكاساً باهتاً لنفس البطل للشيء ، وصورة لآلامه ، وظلاً لرغباته ، بالأحرى ، إذا حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كمقاعدة للأهواء الإنسانية ، فلن يكون ذلك إلا بصفة وقتية . لن تقبل الأشياء طغيان المعاني إلا ظاهرياً .. لكي تكشف لنا إلى أى مدى تظل غريبة على الإنسان » . وإذا كانت الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ، كما خلفها « بلزاك » وروايتي القرن التاسع عشر ، تعد في نظر « آلان روب جرييه » فكرة قديمة وبالية ، وإذا كان هو شخصياً قد تخلص منها باستبعادهما بكل بساطة ، فإننا نجد كاتباً آخر مثل « ميشيل بيتر » يتخلص منهما

بالتامها إن صح هذا التعبير ، وهاتان هما طريقتا التخلص من الشخصية والقصة ، عند كتاب الرواية الجديدة ، في الحالة الأولى يكتسب العالم الخارجى ما فقده الإنسان من أهمية ، ويصبح علماً جامداً لا يتغذ إليه أحد ، عالم يكتفى الإنسان بالنظر إليه ، لأن الأشياء فيه لم تعد ملكاً للإنسان ، وإنما العكس هو الصحيح . أما في الحالة الثانية ، فإن العالم الخارجى سرعان ما يتحطم ويصبح ذريعة لوعى لا يجد ما يستند إليه ، لا فى الخارج ولا فى الداخل وتصبح الشخصية لقمة سائغة لما بين العالَمين .

ففى رواية (التغيير) «لشيل بيتور» ، رجل يدعى «ليون ويلمون» ، يعمل بين روما وباريس بحكم عمله فى الدرجة الأولى ، بالقطار السريع ، وتجربى وقائع الرواية فى أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة فى هذا القطار .. باريس روما .. وتلور أحداث الرواية خلال حوار مستمر يعقده «ليون ويلمون» بينه وبين نفسه ، مخاطباً ذاته بصيغة «أنتم» .. فقد أقفل دونه الباب فى مقصورة القطار ، كما يقفل على الإنسان وعيه وضميره وفكره ، وتتوالى الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة .

ويلور بخله حينذاك أن يطلق زوجته فى باريس ، من أجل الاقتران بـزوجة أخرى فى روما ، ولكن «سيسل» تكشف أن حبه لها ، إنما هو تكرار لتجربة حبه من «هزيت» زوجته الحالية وأم أولاده ، وذلك حين قضى معها شهر العسل فى مدينة روما ، وعلى الفور تبعد عنه كما يتبعد عنها هو الآخر .

والخطأ كل الخطأ فى تصور هذه الأحداث ، كأنها أدب ذاتى ، أو تفسير نفسى ، إذ لا يوجد شئ يتسمى إلى ما يسبغه اللا شعور أو التصور الذاتى المخفض على الوقائع ، وكل الأحداث تنساب بين قضبان وعى متطلع إلى الوجود ، فى صورة ظاهرة بسيطة ، بغير أدنى تعقيد نفسى أو (سيكولوجى) .

صحيح ، أن الكاتب أراد أن يعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة ، لكن يكفى أن نقرأ الرواية بانتباه ، لكى ندرك أنه لا يريد ولا يريد منا أن نعرف ما إذا كان البطل سيتخلى عن زوجته لكى يتزوج الأخرى ، أم لا .. فالتغيير فى حد ذاته هو ما يعنيه .

والذى يعنينا الآن هو أنه إذا كانت الرواية قد ظلت حتى القرن العشرين مرتبطة بالبطل ذى الشخصية المعروفة المحددة ، أو إذا جاز التعبير ، ذى السجل المبنى المعروف ، فإن أهمية البطل قد زالت عنه فى الوقت الحاضر ، وأصبح على الرواية الجديدة أن تثبت قدرتها على

الحياة يدونه ، كما أنه إذا كانت الرواية فيما قبل الرواية الجديدة ، تروى إحدى القصص بأسلوب محبب ، وتستمتع إقناع القارئ بصحة ما يقرأه ، فإن الكاتب الروائي اليوم كما يقول « روب جرييه » تكن في قدرته على الإبداع المردون الاقتداء بأى نموذج ، ومن هنا كان زوال الرواية حسب المفهوم التقليدى للكلمة ، وظهور اللا رواية أو القالب المضاد للرواية ، أو ما يعرف بالرواية الجديدة .

الشكل وليس المضمون :

ويفرق « آلان روب جرييه » بين الشكل والمضمون ، بل يرجع العنصرين إلى الشكل ويعطى هذا الأخير أهمية قصوى ، مرتبطة بطبيعة الحال ، بالأهمية التى يولها للأشياء ، فإذا كان كتاب الرواية التقليدية يذهبون إلى القول بأن « العالم هو الإنسان » ، فعند « روب جرييه » أن « الأشياء هى الأشياء ، والإنسان ليس سوى الإنسان » .

وعنده أن الأشياء خارجية ولا معنى لها ، وهو لا يهدف إلا إلى وصفها فهو يقول : « وصف الأشياء هو الوقوف خارجها ، وأمامها طواعية ، لا يتعلق الأمر إذن بتملكها أو إرجاع أى شىء إليها ، ولأنه أى الكاتب ينظر إليها منذ البداية على أنها ليست الإنسان ، تظل دائماً في مأمن من الإنسان » .

والوصف كما يقول « روب جرييه » هو الوقوف على استقلال الأشياء ، ووصفها من الخارج ، وتسجيل ما بينها من مسافات وأبعاد ، وهذا ما يعبر عنه بقوله : « إن تسجيل المسافة يبنى وبين الشئ ، والأبعاد الخاصة بالشئ ، والمسافة بين الأشياء ، وإصرارنا على أن كل ذلك مسافة فحسب ، يعنى تقريرنا أن الأشياء هنا ، وأنها ليست سوى أشياء ، وأن كلا منها محدود بنفسه » .

وعند « آلان روب جرييه » أن « النظر » ، هو غير ما يتيح الفرصة لتسجيل المسافات ، ذلك أنه لا يهتم بالألوان ولا بالظلال ، ولا يعبأ بالبريق ولا بالشفافية. وإنما هو يهتم بالحدود والمسافات ، وبالتالي فإن النظر أو النظرة هى التى تساعد الإنسان على تحديد مكانه من العالم . وهنا تنشأ الثنائية بين العالم والإنسان ، بين الذات والموضوع ، بين الشكل والمضمون ، وهنا أيضاً يصبح العمل الفنى شأنه شأن العالم ، شكل حى .. كأنه عضوى .. لا حاجة إلى تبريره . وهنا كذلك يكن في شكل الرواية حقيقتها ، بل ويكن معناها العميق ، أى

مضمونها ، وهنا أخيراً يصبح الحديث عن مضمون الرواية كما يقول « آلان روب جرييه » ، وكأنه شيء مستقل عنها ، ومثل هذا الحديث يعنى بحر هذا اللون الأدبى كله من عالم الفن .
حقاً .. إن العمل الفنى كما يقول « روب جرييه » ، لا يتضمن شيئاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل يذهب هذا الرائد إلى القول بأن الفنان الحق ليس لديه شيء يقوله ، وإنما لديه أسلوب فى القول ، ودليله على ذلك أن الأسلوب هو غالباً ما يبقى من أعمال كبار الكتاب الروائيين . وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الرواية الجديدة بحث ... بحث يوجد معانيه تبعاً بنفسه ، هل للحقيقة معنى ؟ هذا سؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه ، إذ أنه لا يعلم شيئاً عن الجواب . كل ما يمكن أن يقوله ، هو أنه ربما سيكون لهذه الحقيقة معنى ، بعد أن يمر عليها ... أى بعد أن يبلغ عمله نهايته ، ويصل إلى منتهاه » .

ليس للماضى ولكن للمضارع :

وهكذا تحولت الرواية الجديدة شيئاً فشيئاً إلى موضوع للبحث ، بعد أن كانت موضوعاً للفهم ، فإذا كان الروائيون فى الماضى قد اجتادوا أن يسرفوا (قصة) تيلو وكأنها جزء متجمد من الزمان ، مما حدا بهم إلى اللجوء إلى الفعل الماضى وليس الفعل المضارع ، فإن الرواية الجديدة ترى لنا قصة فى سبيلها إلى الحلوث ، قصة تبين أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلا يبحث عن ذاته ، وتكتمل صورته كلما استطرده فى الحديث ، ومن هنا كان التجاء الرواية الجديدة إلى الفعل المضارع .

فكاتب الرواية الجديدة ، لا يكتب وفقاً لخطة مسبقة ، ولا بناء على تخطيط سابق ، وإنما هو يسلم نفسه لروايته ، ويتركها لتسيرها القى ، يتركها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع .

إنه يختار البداية ، ولا يعلم شيئاً عن النهاية ، فالبداية هى التى تقود إلى النهاية ، وعندما يمسك بالقلم ويشرع أمامه الورق ، لا يعلم شيئاً عن جوهر العالم الذى يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والحياة وفقاً لإيقاع خطاه ، إن الرواية الجديدة تكاد تبحث بنفسها عن نفسها ، وهى تبني نفسها كلما تقلست فى طريق البحث عن ذاتها ، وعلى ذلك فهى ليست أداة للتعبير

عن حقيقة خاصة ، ولا معنى إذن لرجوعها إلى الواقع اليومي .. وهذا هو ما عناه «روب جريه» بقوله :

« أنا أبني ولا أنقل ، هذا ما كان يصوب إليه «فلوير» ، بناء شيء من لا شيء ، بناء شيء يقف وحده دون أن يتحطم أو يستند إلى أى شيء آخر خارج العمل الفني نفسه ، هذا هو ما تتطلع إليه الرواية الجديدة » .

ليست الذات ولكن الموضوع :

على أنه إذا كانت قصة تيار الوعي عند «بروست ، وجويس ، وفرجينيا وولف» ، قد صدرت عن فلسفة (التحليل النفسي) ، وصدر شعر اللاوعي عند «أراجون ، وبريتون ، وبول إيلوار» عن الفلسفة (السريالية) ، وكانت الرواية الوجودية عند «كافكا ، وكامى ، وجان بول سارتر» ، هي الوجه الأدبي للفلسفة (الوجودية) ، فإن الرواية الجديدة يمكن إرجاعها إلى فلسفة الظواهر أو النيج (القنومنولوجى) الذى وضعه الفيلسوف الألمانى «أدموند هوسرل» ، ألا وهو منهج (الوصف البحث للظاهرة) ؟ ..

فبعد كتاب الرواية الجديدة بصفة عامة ، وعند «آلان روب جريه» بوجه خاص أن مادة الفن ليست فى الذات وإنما هى فى الموضوع ، أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه هو «الشيء» ، وبذلك تسقط الذات الإنسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجري فى الزمان ، ليحل محلها الشيء الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان .

غير أنه إذا كان الإنسان قد ظل حتى الآن يُسقط انفعالاته وتصورات وأفكاره على الأشياء حتى أفقدتها شخصيتها الخاصة ، فعند «آلان روب جريه» ، أن الأشياء تتمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان ، وليس على الأديب إلا أن يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا أن نراها عليه ، بأن يخرجها من نطاق ملاحظته العقلية لكى يصفها وصفاً بحتاً ، يرتد بها إلى نسجها الأصل الأول . وبذلك يصير الأديب كما يقول جريه «كسكبوت ساكن وسط نسيجه» ، أى أنه لا يتدخل ، وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التى يقف فيها .

فالإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يرد له نظره ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرفض الصلة بالعالم ..

ولكن هل معنى هذا أن كاتب الرواية الجديدة قد طرح التزعة البشرية ، أو مجرد أدبه من كل طابع إنساني ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، ولكنه يعنى فى اللقائ الأول أن الروائى الحديث قد أخذ يعتمد عن رواية التجربة والاعتراف والعاطفية ، ويوجه إلى الاهتمام بالشكل والأسلوب والتجريب المستمر على اللغة ، وذلك بعد أن قطعت الرواية الجديدة ، خطوات واسعة باعدت فيها بينها وبين الحياة الطبيعية والتزعات البشرية .

وإذا كانت هذه الظاهرة التى يمكننا أن نسميها بإطراح الإنسانية ، أو تمرية التعبير الأدبى بقدر الإمكان من التزعات والعاطفية البشرية ، قد ظهرت بشكل صارخ عند كتاب الرواية الجديدة ، فإننا نستطيع أن نرتد بها إلى الفيلسوف الأسبانى «أورتيجا» أى «جاسيت» الذى كان أول من دعا إلى تجريد الفن من التزعة البشرية ، فأصبحت هذه الكلمة منذ ذلك الحين اصطلاحاً شائعاً فى لغة النقد الحديث . ١٩٢٥ ،

والفكرة الرئيسة عند هذا الفيلسوف ، هى أن الإحساس الإنسانى الذى يثيره العمل الفنى يصرفنا عن قيمة الفنية ، وخصائصه الجمالية ، وإنما نتحقق لنا المصلحة الجمالية الخالصة فى حالة الجمال المجرد من كل هدف ، البعيد عن كل غرض ، وعندما يطبق هذا الفيلسوف فكرته هذه على عصور الفن المختلفة ، نراه يعلى من شأن كل أسلوب فى تحول الأشياء أو يحورها بقصد تعريبها من حضورها الإنسانى ، فالتجريد فى الفن معناه تحويل الواقع وتغييره ، وهو ينطوى على نزعة التجريد من البشرية ، وهذا هو ما يوضحه «جاسيت» بقوله : «إن المصلحة الجمالية التى يشعر بها الفنان الحديث تأتى من هذا الاتصاف على كل ما هو إنسانى» .

ولكن ما معنى التجريد من الإنسانية أو طرح التزعة البشرية ؟

معناه استبعاد الحالات العاطفية الطبيعية ، وتخليه التعبير الأدبى ما أمكن من الصفات البشرية ، فالذات مثلاً فى الرواية الجديدة ، قد أصبحت نوعاً من (الجروالدىنى) المحايد ، وكلما أوشكت أن تقع فى العاطفية أو الطراوة ، لجأ الكاتب إلى عناصر تزيد من صلابتها وخشونتها ، وهذا ما نراه بشكل واضح فى روايات «آلان روب جرييه» ، التى لا تعرف الفرح ولا الألم ، ولا تخرج الكتابة باللموع ، ولا تربط الواقع بالأحلام ، وإنما هى ترف فى جو من التأمل الخالص المحايد .

وليس فى سطور رواية من رواياته هم نفسية أو أيديولوجية ، وإنما تقتصر الحركة فيها على

حركة اللغة والصور الشبيهة ، وكأنما الكاتب الروائي يخشى أن يضبطه القارئ متلبساً بعاطفة من العواطف البشرية للمألوفة ، إن الإحساسات اليومية المعتادة ينبغي أن تصب في الرواية الجديدة ، بحيث تصبح الرواية كالتقصيدة التي يصفها الشاعر « بول فاليري » بأنها « عيد للعقل » تحتوي كما يقول أيضاً على أشياء لا يمكن أن يتصف بها في المادة أي إنسان ، ذلك لأن الجهد الفني ، شأنه في ذلك شأن العمل العلمي ، يتحوى على شيء غير إنساني ، ومن هنا كانت تسمية الرواية الجديدة ، باللا رواية .. ولكن .. هل معنى إطراح التزعة الإنسانية القضاء على الإنسان ؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن تجريد المضمونات وردود الأهوال النفسية من طابعها البشري ، بقصد إعطاء العقل الأدبي أو الذات الروائية حريتها غير المحدودة في التخيل والإبداع ، لا يعنى القضاء المبرم على الإنسان ومكانة الإنسان ، فالرواية الجديدة كما يقول « آلان روب جريه » ، لا تهتم إلا بالإنسان ، ومكانه في هذا العالم وعلى الرغم من أن الشخصية بمعناها التقليدي لا وجود لها في روايات هذا الكاتب ، فإن الإنسان مائل فيها باستمرار ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الإنسان مائل في كل صفحة ، وكل سطر ، وكل كلمة .. من رواياتي ، حتى لو وجدنا فيها كثيراً من الأشياء الموصوفة بدقة ، فإن هناك أولاً ودائماً العين التي تراها ، والفكر الذي يعاود رؤيتها ، والعاطفة التي تغير من شكلها ، والأشياء واقعية كانت أم خيالية ، لا وجود لها البتة في رواياتنا خارج الإدراك الحسي عند البشر .. »
 « إن أبا المول أمامي يسألني ، وليس لي أن أحاول فهم كلمات اللفز الذي يعطسه علي .. »
 ليس هناك سوى جواب واحد ممكن .. جواب واحد لكل شيء .. الإنسان .

ليس الفهم ولكن المشاركة :

وهكذا نرى أن إيجاد هذه الأساليب الجديدة في « التعبير » ، الخالية من طابع « التفكير » وما يستتبعه التفكير من منطلق أو نظام أو معقولة ، إنما هو مقصود في ذاته ، لكي يؤدي في النهاية إلى إيجاد عمل فني متكامل ، يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي إلى متعة فنية هي الأخرى من نوع جديد .

ولا يفهم من هذا أن الرواية الجديدة إذ تتبذ الشكل التقليدي القديم ، تتبذ معه المضامين

الإنسانية التي كان يحتملها هذا الشكل ، وما تحويه هذه المضامين من قيم ومبادئ وأخلاق ، فكتاب الرواية الجديدة في تأثيرهم بالنهج (الفنونولوجي) الذي وضعه الفيلسوف الألماني « هوسرل » ، منهج الوصف البحث للظاهرة ، وفي نهضم في الوقت نفسه لأساليب الرواية التقليدية من وصف (سيكلوجي) أو (ثيولوجي) أو (وجودي) للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، إنما يشيرون علماً جديداً ، وإن كانت لبناته هي لبنات العالم القديم .

فالجديد هنا هو في وضع هذه اللبنة ، وفي إقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة في الرواية الجديدة ، ولكنها موضوعة في ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ، ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التي قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا وكيف وقعت ؟

وعلى ذلك ، فالقيم والمبادئ والأخلاق كلها موجودة في الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد ، أو بشكل خفي أو غير مرئي ، لأن كتاب الرواية الجديدة يمتنعون تماماً عن إصدار الأحكام ، وخاصة أحكام القيمة أو الأحكام التقويمية .

وقد يجمل للقارئ أنه لن يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم هذا كله ، أن يحل هذه الألغاز ، أو يفسر هذه الأحاجي ، أو أن يعيش لحظة واحدة في صفحة من صفحات الرواية الجديدة ، ولكن توهمه سرعان ما يتبدد ، عندما يعلم أن الكاتب الممتاز من كتاب الرواية الجديدة ، هو من يجعله يألف هذه العوالم الجديدة ، ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان . لأن براعته لا تتمثل في مقدرة على الإفهام أو الإقناع ، بل في قدرته على إثارة الإدراك ، ومن هنا كان اعتداد كتاب الرواية الجديدة على المدرك الحسي لدى القارئ .. على ما في الكلمة من موسيقى ، وما في العبارة من إيقاع ، وما في الصورة من أبعاد ، بل وعلى ما في الصفحة من تشكيل .

وأقول المدرك الحسي ولا أقول المدرك الذهني ، لأن كلمة الفهم لا تعني شيئاً ، فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً لأنه لا يحسن حسه « بلزك » ، أو « فلويزر » ، أو « إميل زولا » ، أو غيرهم ممن يقدمون للقارئ مادة مهضومة حتى من قبل أن تؤكل ، وإنما كتاب الرواية الجديدة يعتبرون للمشاركة هي مهمة القارئ ، مشاركة الشخصية تجربتها ، وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه .

ولعل هذا هو السبب الذي جعل كتاب الرواية الجديدة ، يعملون إلى جعل مهمة القارئ

أكثر صعوبة ، وبالتالي أكثر إيجابية ، فالقارئ لم يعد هو المطلق السلي ، وإنما أصبح المشارك الإيجابي ، وسواء عمد كتاب الرواية الجديدة إلى تصوير الأشياء كما عند « روب جريه » ، أو إلى تصوير الواقع كما عند « ناتالي ساروت » ، أو إلى الحوار الداخلي كما عند « ميشيل بيتور » ، فالقارئ مضطر إلى استكشاف ما وراء الكلمات ، أو ما وراء الوصف الموضوعي ، مما يمكن تسميته (بفونولوجيا) الرواية .

ومن هنا كانت العلاقة بين كتاب الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند « روب جريه » ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند « روبير بالجي » ، وبينها وبين الفن التجريدي الحديث كما عند « ناتالي ساروت » ، ومن هنا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال إلى أية لغة أخرى غير لغتها الأصلية ، دون أن تفقد الكثير من أصالتها وطرافتها ، وما فيها من ابتكار وإبداع .

وهذا كله هو ما عبر عنه « آلان روب جريه » بقوله :

« إن ما يقدحه الفن للقارئ أو للمتفرج إنما هو طريقة للحية في عالم اليوم ، وللمشاركة في إيجاد عالم الغد ، وبلوغ هذه الغاية ، تطلب الرواية الجديدة من الجمهور أن يثق في قدرة الأدب ، وتطلب من كاتب الرواية ألا ينجل من الاشتغال بالأدب » .

جلمية الرواية الجديدة :

ولهم الآن ، أن هذه جميعاً معايير نقدية في أيدي الناقد والقارئ على السواء ، يعكس ما يظن البعض من أن الرواية الجديدة شيء لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالي لا يمكن تمييز الجيد فيه من الرديء ، وبالتالي أيضاً يستطيع أى عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة .

وليس أدل على جدية الرواية الجديدة ، من انتشارها في هذا المدى القصير ، وغزو كتابها لسور النشر واستديوهات السينما ، وشاشات التلفزيون ، بل وللجوائز العالمية الجديدة بالاعتبار . ومما تضاربت الأقوال في جدية الرواية الجديدة ، فالذي لا يمكن إنكاره هو أن الرواية الجديدة انجاء جديد أتى على المقومات التقليدية لهذا اللون من الأدب . ولم يكن ليتسنى لهذا الاتجاه الجديد أن يحمى إلا في وقتنا الحاضر ، عصر التجريد في الفن التشكيلي ، واللامعقول في الفن المسرحي ، (والسورالية) في الفن التشكيلي ، والموجة الجديدة في

السينا ، والصيحات الجديدة في للموسيقى والفناء والأفلام التسجيلية .
 إن الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة ، أعقد وأعمق وأثري بالمشاعر الجديدة من
 الروايات التي يمدنا بها الإطار التقليدي ، ذلك الإطار الذي انحصر فيه « بزاك ، وظلوير ،
 ويروست ، وسيلين » وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فإن الروائيين الجدد يسعون
 بالطول والعرض والعمق لابتكار أشكال مغايرة ، تهرب عن أحاسيسهم للمغايرة .. تلك
 الأحاسيس الجديدة ، التي عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها واحتوتها بالفعل الأشكال
 الجديدة .

غير أن جديد النصف الثاني من القرن العشرين هو الذي سيق به كتاب المستقبل جانباً
 ليسمحوا لإحساساتهم الجديدة ، ورواهم الجديدة أن تخرج إلى الوجود من خلال الأشكال
 الجديدة .

إن كل مدازس الأدب والفن مرحلية ، وهذا شيء طبيعي ظللنا كان الواقع في تغير وتطور
 مستمرين ، فكل مدرسة تعبر عن واقع ، وكل واقع متغير ، وهذا معناه أن المدارس الأدبية
 والفنية لا بد وأن تتغير . وكما انخفضت (الرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية ، والتعبيرية ،
 والرمزية ، و (السورالية) ، سوف تختفي الرواية الجديدة ، إلا إذا كان لها ما يبررها من واقع
 الفن أو الفكر الإنساني للعاصر . أجل ، إن الرواية تجدد نفسها ، وهي تبحث بإلحاح
 واحتياج حقيقيين عن (التقاليد الجديدة) ، فلا تقفوا في طريقها ، ودعوها تخرج إلى الوجود
 لتحيي وتميش ، وهذا ما عبر عنه « آلان روب جرييه » تعبيراً صريحاً موجزاً قال
 فيه : « لا نعرف ما ينبغي أن تكون عليه الرواية ، الرواية الحقيقية ، نعرف فقط أن الرواية
 اليوم ستكون تلك التي سنكتفي اليوم ، وما علينا أن نشهها بما كانت عليه بالأمس » .

نحن .. والرواية الجديدة :

والسؤال الآن هو هذا

هل نستورد الرواية الجديدة شتلة خضراء نزرعها في أرض الواقع العربي ليحذو حذوها

كتابنا المعاصرون ؟

في رأيي أن الرواية الجديدة نبات أجنبي خالص ، وأن اقتلاعه من أرضه نباتاً أخضر ،
 لزراعته في واقعنا العربي للمغاير ، إنما هو (تهجين) أدبي لا ينفع وقد يضر ، وإنما الذي ينفع

هو استيرادها (ثماراً) ناضجة و طازجة ، تذوقها ونضمها ، لا على سبيل الاستهلاك وإنفاق العملة الصعبة ، ولكن على سبيل التمثيل والاستيعاب . والإفادة منها في التعبير عن ذاتنا الأصلية ، برواياتنا الخاصة التي تعبر عن كل ما فينا من هموم ، وعن كل ما يحدونا من أشواق ، دون أن ننزل في ذات الوقت عن التيارات الإبداعية في عملنا للمعاصر .

فقد جاء الوقت الذي يحتم علينا أن نتفتح على كل الحركات الأدبية الجديدة في العالم من حولنا ، انطلاقاً من أن الآداب العالمية لا تكف عن تبادل الأخذ والعطاء منذ عصر الأساطير . وأنها تنجح نحو مزيد من التفاعل بحكم تداخل المصائر الإنسانية في شتى أرجاء العالم ، وأن ظهور ما يمكن تسميته بالوعي العالمي لدى إنسان العصر الحاضر . يجعلنا أكثر حرصاً على أن يكون أدبنا الإبداعي نتيجة لوعي أصيل وثيق الصلة بالبيئة من ناحية ، وسعي دعوب لإيجاد الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعي من ناحية أخرى .

وليس أدل على ذلك من أن هذه الحركات الأدبية الجديدة نفسها توشك أن تكون ثمرة لقاء صحي وحقيقي بين الثقافات ، بحيث تعود فتلقي بنورها بعد ذلك في نفس الثقافات التي أخذت منها ، كما تمتد إلى ثقافات أخرى :

ولا جدال في أن رواد الرواية الجديدة قدموا أعمالاً جادة ، وقاموا بتجارب جريئة في فهم الرواية ، وإن أفضل ما يقال فيهم هو ما قاله الفيلسوف الأسباني المعاصر أورتيجا إي جاست في آلان روب جرييه باعتباره أحد زعماء هذه الموجة :

« إن المهمة التي يضعها أمام نفسه هائلة ، إنه يريد أن يخلق من العدم ، وأن توقع فيما بعد أن يكون ما يطمح إليه أقل ، وما يحققه أكثر ! » .

الصرخة السابعة عشرة

« جان بول سارتر »

الإنسان محكوم عليه بالحرية !

« هذه الحرية كم بحث عنها .. كم كانت قريبة
منى بالقدر الذى لم أكن قادراً معه على
مشاهدتها .. على لمسها .. فلم تكن هى إلا أنا ..
أنا حريق .. أنا محكوم على بأن أكون حراً .. لماذا
أصنع بدلى ؟ ما عسانى صانع بكل هذه
الحرية ؟ »

« ج . ب . سارتر »

« أى نعم لا هو الحلم ، ولا هى اليقظة ، وقد آن لنا أن نعرف .. هل نريد أن نستيقظ أو
ننام ؟ .. »

« إننا بنفس الحجارة نستطيع أن نبني للحرية قبرا ، ونستطيع أن نشيد لها معبدا .. »
« إنه حق مقابض الجلاد لا تعطينا من أن نكون أحراراً » .

« عندما يعطى الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شىء فيه يأخذ معناه .. »

« إننى مسئول عن كل شىء » ، ومسئوليتى تمتد إلى تلك الحرب التى اشتركت فيها
كما لو كنت أنا الذى أعلنها .. »

« إن الإنسانية تحدى بعينها إلى كل ما يفعله الإنسان ، لكي تتخذ منه قانوناً تسير على هديه
وتعمل بمقتضاه .. »

« الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، ففى شرعت فيها ، إن طويلاً أو كرهاً ، فأنت

ملتزم .. »

تلك كانت بعض كلماته ، وهى الكلمات القوية الهادرة التى كانت أشبه بعاصفة على العصر ، أو صرخة احتجاج فى وجه عالمنا للعاصر ، وبالمنا من كلمات كان لها دورى المذافع وصوت طلقات الرصاص ، بحيث أحدثت أثرها البالغ وتأثيرها البالغ فى وعى الشبيبة المعاصرة ، بمن راحوا يرددونها فى الحى اللاتى ، وفى جميع أحياء باريس وهم يرفعون شعارات تلك الفلسفة (الوجودية) الجديدة ، التى تقف فى وجه طغيان النازى ، توقف غفلة البشر ، وتفجر أبعد وأروع ما فى أعماق الإنسان ، وتبشر بخلاص إنسانى من نوع جديد ، وتعيد إلى قاموس العصر كلمات كان الناس قد نسوها من زمان .. الموقف والبطولة والفضال ، الاختيار والقرار والمصير ، الحرية والمسئولية والالتزام ... وغيرها من الكلمات التى كانت تخرج من فم ، وتسيل على قلعه ، ويتقفها الناس ، فإذا هى منشورات ثورية توزع على جميع المواطنين ، وتيب بالمواطن العالى أن يذود عن الحرية فى أية رقعة على خريطة العصر . إنها كلمات حية وحقيقية ، فيها طعم الماء ورائحة الدم ، تحولت فى حياة صاحبها إلى سلوك وفعل ، وترجمت فى ضمائر الناس إلى موقف والتزام ، وذلك لأنها كلمات حاولت أن تربط بين السياسة والأخلاق ، أو بالأحرى حاولت أن تعيد السياسة إلى حرم الأخلاق ، إنها كلمات صاحب (الكلمات) ... كلمات «جان بول سارتر» الذى كانت حياته وأعماله تمثلان وحدة حية ، أو حياة واحدة ، يصعب منها الفصل بين الأديب الروائى ، والكاتب المسرحى ، بين الفيلسوف الوجودى ، ورجل السياسة ، بين المفكر الاجتماعى ، وعالم الأخلاق . فهؤلاء جميعاً كانوا كلاً فى واحد ، وكان هذا (الواحد) هو «جان بول سارتر» .. الإنسان الذى أحس بنضات قلب العصر ، والمفكر الذى صاغ عصره فى فلسفة وجودية إنسانية ، والصحن الذى تشبع وعيه بمأساة الجيل .

لقد حمل «سارتر» آلام العصر على كتفيه ، وتحمل مأساة الجيل بفكره الوجودى اللاذع ، وحسه الأخلاق الشجاع ، وتلذذ نفسه للدفاع عن الحرية فى أية رقعة من العالم ، وعلمنا أن الشاعر ، والمناضل ، والسياسى ، والفيلسوف ، والصحن ، ورجل الأخلاق ، يمكن أن يواجهوا جميعاً فى شخص واحد ، لأن هذا الشخص الواحد ، وإن كان فيه جزء من التاريخ المتغير ، إلا أن فيه أيضاً جزء من الأبدية الخالدة .

أجل إن (الغثبان) لا تقف فى وجه (الجدار) ، ولا (الذباب) تتعارض مع (دروب الحرية) ، ولا تمارض (المومس الفاضلة) طريق (الشيطان والرحمن) ، كما لا تنطفى

(الأبدى القذرة) على (موقى بلا قبور) .. ، ولا (سجناء الطلونا) ، على (نساء طروادة) ، ولا (الوجود والعدم) ، على (الماركسية والوجودية) ، ولا (نقد العقل الجبلى) ، على (الوجودية فلسفة انسانية) ، فهذه كلها كتابات « سارتر » ، « سارتر » هو هذه الكتابات ، وهى ليست مجرد كلمات فوق الورق ، ولكنها أفكار تتوهج بالثورة ، وأحاسيس تنتر بالمأساة ، وآراء تشخص الداء وتصف له الدواء ، وتقوص فى ضمير العصر ، وتشعر إنسان عالمنا المعاصر بالفخر كلما تذكر أن قلبه كان ينبض وقلب « سارتر » فى عصر واحد .

ومن منا ينسى كلمات « سارتر » فى (جمهورية الصمت) ، وهو يصرخ بأعلى صوته دفاعاً عن الحرية . ومطالبة بالمسئولية ، وتأكيذاً على معنى الالتزام ! ..

« ويسبب كل هذا فتحنا أحرار .. لأن اسم النازى شبح فى أفكارنا ، فإن كل فكرة صحيحة هى انتصار .. ولأنه توجد شرطة قوية للغاية تريد أن نلوذ بالصمت ، فإن كل كلمة لها قيمة إعلان مبادئ . ولأنهم اصطادونا ، فإن كل حركة من حركاتنا لها ثقل الالتزام المقدس .. وكان كل اختيار لدى كل منا اختياراً حقيقياً شرعياً . لأنه كان اختياراً مباشراً فى وجه الموت .. »

هذا هو « سارتر » .. الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة ، الإنسان الذى تحرر من كل مؤثر خارجى .. طبيعى ، أودىنى ، أو اجتماعى ، والوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، فإذا كان لمصرنا جوه الخاص ، فقد كان « سارتر » هو التعبير الحقيقى والحقى عن هذا الجوهر .

نعم .. إن الحرية الباقية هى الاختيار الحر للكفاح من أجل أن نصبح أحراراً ، أى حرية الالتزام الذى يخوض معركة التاريخ ، لحرية المتفرج من فوق قمة وحيدة خارج التاريخ .. الحرية الجوهرية التى لا يمكن انتزاعها من الإنسان هى أن يقول « لا » ، وتلك هى الفرضية الأساسية فى نظره « سارتر » للحرية الإنسانية ، وقد يستطيع المفسر أو الألم فى لحظة من اللحظات أن يجعل الفصحى تفقد وعيها تحت وطأة التعذيب ، وبهذا يعترف ، ولكن حالما يستعيد نورانية العقل مها كانت صخر مساحة العمل المتاحة له ، فهو يستطيع أن يقول فى رعيه « لا » ..

وهكذا .. فالوعى والحرية متلازمان ، فإذا أمكن استلاب الوعى من الإنسان أمكن انتزاع هذه الحرية .

إن «سارتر» ينسب للإنسان نوع الحرية التي كان «ديكارت» قد عزاها لله ، وهو يصفها بأنها الحرية التي كان «ديكارت» سميتها للإنسان سرّاً ، ولم يكن محمّداً بالعقائد (اللاهوتية) التي كانت في زمانه وفي عصره ، أليس الإنسان هو ظل الله على الأرض ، أوبالأحرى هو خليفة الله في الأرض ؟

وإذا كانت تلك هي نبوءة «دستوفسكي ، ونييتشه» ، فإن سارتر هو وريثهما الشرعي ، وإذا كان بين الثلاثة نوع من الاختلاف ، فهو في أن «دستوفسكي ، ونييتشه» فيلسوفان مجنونان ، على حين أن «سارتر» يقدم رأيه بكل ثورانية العقل الحديث ، ويقدمه كأساس للعمل الإنساني والاجتماعي والأخلاقي .

إن وجود الإنسان عند «سارتر» يسبق ماهيته «هو» ، إنه يوجد أولاً ، ومن مشروعه الحر الذي يكون عليه وجوده ، يستطيع أن يختار ماهيته .

«وسارتر» يفهم هذه الحرية على أنها حرية فردية ، ويفهم قرار اتخاذ الماهية على أنه مشروع فردي ، وينظر إلى فعل التغيير بالنسبة للوضع على أنه غاطرة فردية . لكن سارتر لا يريد أن تفهم هذه القضية وأن تفسر بمعنى (الحرية الداخلية) فحسب ، فالعبد حر بالفعل في أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا يتكشف إلا في ضوء الهدف الذي يختاره ، فإما أن يظل عبداً ، أو أن يغامر من أجل أن يحرر نفسه من العبودية .

وهذا ما عبر عنه «سارتر» تعبيراً رائعاً ومروعاً قال فيه : «إن سر الإنسان لا يمكن في (عقدة أوديب) ، أوفى عقدة نكصه ، بل هو ، حد حرته الخاصة ، وقلوته على مقارنته التعذيب والموت .. لقد قلّمت ظروف التضال لأولئك الذين انخرطوا في سلك المقاومة السرية ، خبرة من نوع جديد ، فهم لم يحاربوا على المكشوف مثل الجنود ، بل كانوا في ظل الظلوف متوحدين ، قتلوا في وحدة ... أسروا في وحدة .. واجهوا التعذيب متوحدين عراة في حضرة جلادهم ... للمسؤولية المطلقة في الوحدة المطلقة أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، تنقلنا مباشرة إلى البعد الثاني من أبعاد (الثالوث السارترى) ، أو (الثلاثية السارترية) .. وهو المسؤولية .

فالحرية تعاشها المسؤولية ، وحيث يكون الإنسان حراً يكون مسؤولاً عن هذه الحرية في جميع مجالات الوجود ... في انفعالاته وعواطفه ، وكذلك في إرادته ، حتى لقد تصوّر

الإنسان بحريته إلهاً صغيراً ، فإننا نراه يربط هذه الحرية بمسئولية مماثلة ، بل إنه يذهب إلى أن الإنسان وقد حكم عليه بأن يكون حراً يحمل ثقل العالم كله على كتفيه ، بحيث يكون مسؤولاً عن نفسه وعن العالم .

وإذا نحن اعترضنا وقلنا إن « سارتر » نفسه قد عرف الإنسان بأنه حرية في موقف ، وأن هذا الموقف يتضمن اللا حرية والضرورة أحياناً ، لأجابه بأنه حتى في السجن أوفى الحرب أوفى أيدي الجلاد يظل الإنسان حراً ، لأن الإنسان قد اختار أن يكون في هذا الموقف ، إنه يقول في كتابه الخالد (الوجود والعلم) :

« كل ألوان النشاط متكافئة . . يسعى أن يعاقب المرء كنوس الحمر ، أو أن يقود الشعوب ، فإذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر فإن يكون ذلك بسبب غرضه الحقيقي ، بل بسبب درجة الشعور التي لديه . عن هذه المثالي . وفي هذه الحالة ، قد يحدث أن يتصر هذه السكران على الميجان الذي لا طائل تحته عند من يقود الشعوب .

ولكن « سارتر » سرعان ما يعود إلى تأكيد معنى للمسئولية ، وإلا فقدت الحرية كل ما لها من قيمة ، وهو ما يؤكد من خلال طرحه لمشكلة الاختيار في السلوك ، اختيار يواجه نفس المأزق الذي واجهه (حمار بوريدان) في المناقشة الفلسفية المعروفة في القرن الرابع عشر .. حمار جائع وعطشان ، وضعا العلف على يمينه والماء على يساره فبات من الجوع والعطش ، لأنه لم يستطيع أن يختار ، بأي الاثنين يبدأ ؟

وهذا هو ما عبر عنه « سارتر » ، عندما عاد يقول في مجلته « العصور الحديثة » :
« إن حريتنا اليوم ليست سوى اختيار لا الحُرَّ أن تناضل لكي نكون أحراراً ، نحن في هذا العصر في قصر حديدي ، فيجب أن نتحد كنظم القضاة ، ولكي نكتسب الحق في التأثير على الناس الذين يناضلون ، يجب أولاً أن نشارك في معركتهم ، وهذا الذي يرى التراجعات الحاضرة مجرد صراع غبي بين وحشين شائئين متساويين في الانحطاط ، هو رجل قد انفرَد بنفسه في أحد الأركان .

وهذا معناه أن المسئولية التي دعا إليها « سارتر » ، لها معنى طبيعي إلى جانب معناها الأخلاقي ، بمعنى أن الإنسان الحر ينظر إلى نفسه باعتباره مؤلف الأشياء جميعاً ، وعنه تصدر جميع الأشياء ، وبهذا يكون مسؤولاً من الناحية الطبيعية ، وكذلك من الناحية الأخلاقية ، إنه يؤكد على مسئولية الفرد تجاه الآخرين حتى في القرارات الوحيدة ، وهو يجعل الإنسان

مسئولا حتى عن الأفعال التي لم يرتكبها ولم يفعلها ، وحق من المواقف التي لم يتخذها ولم يفعلها . لأنه بمقدار ما هو حر حرية كاملة ، فهو مسئول كذلك مسؤولية كاملة .
وهنا يبرز بعد الالتزام في الفلسفة السارترية ، أو البعد الثالث من أبعاد هذا الثلاثي العظيم .. « جان بول سارتر » .

فبمقدار ما تؤدي الحرية إلى المسؤولية ، تؤدي المسؤولية إلى الالتزام ، « وسارتر » كما يقول « ف. ه. هيغان » ، هو فيلسوف الالتزام ، كما أنه فنان الالتزام ، وقوة فلسفته وقته تتبعان من هذه الحقيقة ، فضلا عن أن نشاطه العالي في الدفاع عن الحرية وعن السلام ، لا يحتاج إلى بيان ، ولقد عبر « سارتر » عن ذلك صراحة في كتابه (الوجودية فلسفة إنسانية) ، بأن جعل الوجودية في جوهرها (فلسفة فعل والقرار) ..

والواقع أن فلسفة الالتزام عند « سارتر » ، تتجاوز معنى الاختيار عند « كيركيغارد » ، كما تتجاوز تعريف « هيجل » للفلسفة بأنها تعبير عن روح العصر ، وتتجاوز بعد هذا وذاك مفهوم « ماركس » عن الفيلسوف ، وكيف أنه الممثل (الأيديولوجي) لطبقته .. ذلك لأن فلسفة الالتزام عند « سارتر » لم تظهر في فراغ ، فهي قد كتبت للآخرين ، وفي علاقة مع الآخرين ، وفي موقف تاريخي محدد .

وعلى الكاتب كما يقول « سارتر » نفسه أن يكون واعيا تماما بهذا الموقف ، وأن يكون قادرا على التعبير عنه ، وعليه أن يتحمل المسؤوليات الناتجة عن هذا الموقف ، كما أنه عليه أن يتحمل تبعه اختياره ، وأن يدخل في اعتباره التزاماته بإزاء الآخرين .

إن الالتزام عند « سارتر » ، يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، إنها استجابة إنسان في العالم ، وحاضر بإزاء هذا العالم ، إنسان يفكر في أنه قادر على تحويل الموقف الذي يجد نفسه فيه باختياره ، ومن ثم فهي استجابة تتضمن التقييم .

ولكن إذا كان التزام « سارتر » يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، فصد من يلتزم ؟ إنه يلتزم ضد المطلق وضد كل فكرة غيبية تتجاوز وعي الإنسان ، إنه يلتزم ضد (المتجاوز) ، ويرى أن هذا المتجاوز غير موجود ، ومن العبث البحث عنه ، إنه يلتزم ضد حسن النية لدى الإنسان ، ويرى أن الأفعال بالأفعال ، وليست بالتوايا الطيبة ، إنه يلتزم ضد التأمل (الميتافيزيقي) من أجل السلوك الاجتماعي .

ولكن .. هل هو التزام ضد أشياء وليس التزاماً بأشياء ؟

إنه ليس التزاماً أمام أحد ، وليس كذلك التزاماً بمبدأ محدد ، لماذا يبقى فيه بعد ذلك لكي يكون التزاماً حقيقياً ؟

إن « سارتر » يعرف الالتزام بأنه (التحديد الذاتي للغاية المختارة) ، وذلك في مقابل موضوعية الالتزام عند (الماركسيين) ، والتي هي (معرفة الغاية المحددة موضوعياً) ، وفي مقابل ذاتية عدم الالتزام عند « كامى » الذى ينكر الغاية ، ويتساءل ، « وإذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية ذاتها ؟ .. »

وهنا يبرز معنى الالتزام عند « سارتر » من خلال فهمه لمعنى التاريخ ، فهو يقول : « أنت تسأل : هل للتاريخ معنى ؟ هل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى ، فالتاريخ إذا انفصل عن الإنسان الذى يصنعه ، لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ، بحيث لا نستطيع أن نقول إن له غاية أو ليس له غاية ، فللمشكلة ليست مشكلة أن نعرف غايته ، بل أن نعطيه غاية .. »

ومن هذا المنطلق ، من هذا الفهم لمعنى التاريخ ، يعود « سارتر » إلى ركيذته الفلسفية المحورية ، ألا وهى (الحرية) ، وذلك لكي يربط بينها وبين الالتزام ، بحيث لا تكسب هذه الحرية مشروعيتها إلا من خلال الالتزام ، فعنده أن الحرية إذا كانت هى قوام الفعل الإنسانى ، فلا يتأتى لها ذلك الاعتراف تظهري في الالتزام .

هذا عن الالتزام بإزاء التاريخ ، ولكن ماذا عن الالتزام بإزاء الحياة اليومية ؟ يقول « سارتر » في كتابه (الوجود والعلم) :

« حتى القيم اليومية المعتادة تستمد معناها من مشروع أولى لنفسى ، هو بمثابة اختيارى لنفسى في العالم ... ، والاختيار هو العمل على أن يتبقى مع التزامى نوع من الامتداد المتناهى لديومة متصلة ، والاختيار الجليد يبدو كبداية من حيث هو نهاية ، وكنهاية من حيث هو بداية » .

وإذا كانت التضحية هى ضريبة الالتزام ، فهناك مقياس آخر يجب أن يستخدم في الكشف عن الالتزام ، هذا المقياس هو التساؤل التالى : « ماذا لو تصرف الآخرون مثلى ؟ ماذا لو اتخذ الآخرون موقفاً مثلاً أعلى ؟ .. » .

وعند « سارتر » أن مثل هذا التساؤل ، تساؤل محتم ، ولا يمكن تجنبه إلا بتضاعف الذات ، ومن هنا يخرج الالتزام (السارترى) من الذات إلى الآخرين ، برغم أنه يتم داخل الذات ،

فصبح المسؤولية عن الفعل مسئولية عن الذات وعن العالم كله ..

هذا هو «سارتر» ، أو بالأحرى .. «جان بول سارتر» ، ثلاثة الحرية والمسؤولية والالتزام ، وهي الثلاثة التي شكلت فلسفته الوجودية ، والتي عبرت أروع تعبير وأجلاء عن أزمة العصر ، أو عن أزمة الإنسان في هذا العصر ، وأن فهم «جان بول سارتر» ، معناه كما تقول الكاتبة «إريس ميردوخ» ، أن فهم شيئاً بالغ الأهمية عن عصرنا الحاضر ، فهو كفيلسوف ، وروائي ، وسياسي ، وكاتب صحفى .. مفكر عصرى .. بكل ما تحمله الكلمة من معان ، وأن أسلوبه لمو يحن أسلوب العصر .

ولكى نضع «سارتر» في تيار عصره ، لا بد لنا قبل من أن نتعرف على ملامح ذلك العصر الذى جاءه «سارتر» ليغيره تغييراً جذرياً ، ويضع على جبينه بصمات لا تمحى ، بل لى يضع اسمه علامة على ذلك العصر .. عصر «جان بول سارتر» ..

فقد جاء «سارتر» ، ليقت في طريق ثلاث حركات من الفكر الفلسفى فيما بعد «هيجل» هى : الماركسية ، والوجودية ، والظواهرية ، وسرعان ما أحس بنضجه الشاعرى الحساس ، وحسه الفلسفى القوى ، بأن هذه الحركات جميعاً ، إنما تنقل كاهل العصر ، وتستلزم بعض التعديلات ، لما كان منه إلا أن استخدم الأدوات التحليلية لدى (الماركسيين) ، وشاركهم في عاطفتهم الجامحة للعمل الثورى ، لكن دون أن يتقبل نظرتهم الحتمية لقانون الجدل أو (الديالكتيك) ، باعتباره مفكر (ديمقراطى) متحرر ، كما أخذ من «كيركيغارد» فكرته عن الإنسان (المتأففى) ، وأعطى الحرية كل الحرية لهذا الإنسان ، وأخيراً أفاد من منهج «هوسرل» (الظاهرى) ، ومصطلحاته (الفينومولوجية) ، بعيداً عن نزعة «هوسرل» (القطعية) وتوقعاته (الدوجماطيقية) .

وفوق هذا كله ، راح يفيد من الأنظار التحليلية النفسية كما عند «فرويد» ، وذلك في التعرف على الوعى الذى يتركز عليه في تحديد الحقيقة الإنسانية .

وهنا لا بد لنا من الوقوف عند التحليل النفسى الوجودى لدى «سارتر» ، قبل الانتقال إلى عالم الإبداع الأدبى والفنى ، سواء في الرواية أو في المسرح على اعتبار أن الذات الفردية هى مصدر الإبداع الأدبى والفنى ، وهى همزة الوصل بين العالمين الخارجى والداخلى ، وعند «سارتر» أن (اللاشعور) فكرة مرفوضة ، وأن الظاهرة النفسية لا تكون إلا متلازمة مع الشعور ومطابقة له ، وهو يؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة في عملية التحليل النفسى

(الفرويدى) ، حيث تقل مقاومة المريض عند تقلة بعينها من التحليل ، وتعرف فجأة على الصورة التى يقدمها له التحلل عن نفسه ، ويكون هذا التعرف بمثابة علامة لدى التحلل النفسى على أنه قد توصل إلى هدفه ، واستطاع أن يحمل المريض يشعر بعقدة نقصه ، أو بالأحرى يشعر بلا شعوره ، وهنا ينتقل التحلل النفسى من مرحلة التشخيص إلى مرحلة العلاج .
فإذا كانت العقدة لا شعورية حقاً ، وهذا معناه انفصال الرمز عما يدل عليه فى لا شعور المريض بواسطة حجاب حلجز ، فكيف يقدر المريض على الربط بين الرمز ودلالته ، وكيف يتمكن من المعرفة ؟ .

إننا إذا منحناه القدرة على المعرفة ، لمعنى هذا أنه فى هذه الحالة لن يكون غير واثق ، بل لابد أن يكون واعياً ، وإلا ماذا تعنى المعرفة إلا أن يشعر الشخص بأنه قد عرف ؟ .. إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله « فرويد » ، إنه بقدر ما يكون المريض واعياً ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه ، وعلى ذلك فإن التحليل النفسى لا يعطيه شعوراً بنفسه ، وإنما يعطيه معرفة بها ..

وهنا يفرق « سارتر » بين الشعور ، وبين المعرفة ، فتفكير الشخص يملئه شبه معرفة بخطة حياته ، وهذا التفكير يشيع فيه ضوء ساطع ، لكنه لا يستطيع أن يعبر عما يظهره هذا الضوء ، بمعنى أن الاختيار المبدئى للشخص يكون غامضاً ، مما سيطر عليه من ضوء التفكير ، إذ يشعر به الشخص ، لكنه لا يستطيع أن يعرفه إلا بالتحليل (الوجودى) .

مهمة التحليل النفسى الوجودى إذن ، كما يقول « سارتر » فى كتابه (الوجود والعدم) ، هى البحث عن الاختيار الأول للشخص ، وتحديد الخطوة الأولى التى رسمها لحياته باختياره الحر ، وهذا البحث عن الاختيار الأول ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسى (الوجودى) عن التحليل النفسى (الفرويدى) .

فالتحليل (الوجودى) عند « سارتر » يستهدف كشف الاختيار الذاتى الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه ، وذلك من خلال تفسير سلوكه ورد هذا السلوك إلى علاقات أساسية فى حياته ، ليست هى العلاقات الجنسية التى بحث عنها « فرويد » ، ولا العلاقات الخاصة بزيادة القوة التى بحث عنها « أدلر » ، وإنما هى علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تمثل فى موقف الشخص من الوجود ، وفهمه لهذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الإنسان فى هذا العالم ، واختياره لوجوده ولعلاقته بالعالم .

وكما يرفض « سارتر » في التحليل النفسى الوجودى فكرة اللا شعور ، يرفض معها بالتالى فكرة الرقيب ، فعنده أن الرقيب إذا كان يعمل بدقة وتميز كما يريد له « فرويد » ، فلا بد أن يكون واعياً بما يكبته ، لا بد أن يقرر مأسوف يكبته ، وما سوف يسمح له بالمرور ، ويميز بين كل منها ، وإلا كيف تقصر مملحه بالتعبير عن دوافع الجوع والعطش ، والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنعه من التعبير عن الدوافع الأخرى ؟

يقول سارتر إن مقاومة المريض تعنى أن الرقيب يستعيد ما قد كبته ، وتعنى كذلك أن الرقيب يدرك الهدف الذى يرمى إليه المحلل النفسى بالأسئلة التى يلقيها على المريض ، وهى تدل على وجود عملية ذهنية يقارن فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن ما قد يكبته من ناحية ، بالفرض الذى افترضه المحلل النفسى ، لكى يفسر به حالة المريض من ناحية أخرى . فإذا كان على الرقيب كما يقول « سارتر » أن يقوم بكل هذه العمليات ، وهو قائم بها بالضرورة ، لكى تتحقق مقاومة المريض ، فإن هذا يحتم أن يكون الرقيب واعياً شاعراً بالموقف كله ، وهذا معناه إلغاء فكرة اللا شعور التى تستلزم فكرة الرقيب ، وإلغاء فكرة الرقيب المترتبة على فكرة اللا شعور ، والسؤال الآن : إذا كان « سارتر » قد عمل على إلغاء هاتين الفكرتين وهما دعائتا التحليل النفسى (الفرويدى) ، فماذا يستبيلها ؟

إنه يستبيلها بفكرته عن خداع النفس ، أو سوء الطوية ، وهو كثيراً ما يعنى بها الكذب ، إلا أن « سارتر » يفرق بين الكذب بلمعنى المعروف ، وبين الكذب بمعنى خداع النفس ، فالأول يعنى أن الكاذب يكون واعياً كل الوعى بالصدق الذى يخفيه ، وعادة ما يكون خبيثاً يؤكد فى عقله الصدق ، ويغيبه فى كلامه لمصلحته الشخصية . والكذب بهذا المعنى يتضمن وجود شخصين ، ويستفيد من الثنائية الوجودية بين الذات وبين الغير ، وما هكذا خداع النفس ، فالشخص فى حالة خداع النفس ، لا يخفى الصدق عن شخص آخر ، وإنما هو يخفيه عن نفسه ، وفى هذه الحالة لا يكون هناك خادع ومخدوع ، ويقول « سارتر » فى خداع النفس :

« إن هذا الخداع قوامه توليف أفكار متعارضة ، أى أفكار تؤيد حكماً وتتغيبه فى ذات الوقت ، على أن التوليفة الناتجة عن ذلك تستفيد من الازدواج فى الطبيعة الإنسانية ، ذلك الازدواج الذى يرتبط أحد طرفيه بالواقع ، فى حين يحاول الطرف الآخر أن يتجاوز ذلك الواقع إلى ما هو مثالى » .

إن مبدأ التحليل النفسي الوجودي ، هو أن الإنسان عبارة عن كينونة كلية شاملة ، وليس مجمعاً أو تجميعاً ، وغاية هذا التحليل ، هو تفسير النشاطية التجريبية لدى الإنسان ، وبناء على ذلك يجب رد السلوك الجزئي إلى العلاقات الأساسية ، أي إلى الكينونة ، وليس إلى الناحية الجنسية ولا إلى إرادة القوة .

وهذا التحليل يسترشد منذ البداية لكي يتجه إلى استيعاب الكينونة ، وإلى اكتشاف نمط كينونة الإنسان في مواجهة العالم ، وإلى كشف الحرية الأولية والاختيار الذاتي التلقائي ، وإذا ما تم تصنيف النتائج ومقارنتها ، أمكن تهيئة الطريق للمناقشة العامة للحقيقة الإنسانية باعتبارها الاختيار التجريبي للغايات التي تنشدها هذه الحقيقة .

تلك هي الخطوط العريضة في نظرية التحليل النفسي (الوجودي) لدى « سارتر » ، كما أودعها كتابه الشهير (الوجود والعدم) ، وعندما ظهر هذا الكتاب في عام ١٩٤٣ ، لم يكن التحليل النفسي (الوجودي) قد وجد « فرويد » ، على حد تعبير العالم النفسي « بيتر دمسي » في كتابه (علم النفس عند سارتر) ، وقد تلاقى « سارتر » بنفسه هذا النص ، فطبق في عام ١٩٤٧ نظريته على حالة « بودلير » .

« وسارتر » إنما يذكر حالة « بودلير » ، ويفصل القول فيها على أنها تمثل تماماً تلك الفكرة الجديدة التي أدخلها على التحليل النفسي بدلاً من فكرة اللا شعور وفكرة الرقيب ألا وهي فكرة (خداع النفس) .

إن « بودلير » كما يراه « سارتر » إنسان اختار أن يرى نفسه كما لو كانت شخصاً آخر ، وحياته هي قصة هذه المزمنة ، قصة عدم قدرته على أن يرى نفسه في عين نفسه ، إن سبب فشله يرجع إلى أنه يعي أن رؤيته للأشياء هي رؤية ضمن الأشياء المرئية ، إنه يعرف أنه لن يحصل على الإطلاق على ملكية لذاته ، إنه يعمل بذاته ، إنه يشعر بالثياف .

لقد اكتشف « بودلير » كما يقول « سارتر » ، أنه واحد ووحيد ، وأن الحياة قد منحت له لا شيء ، وبالتالي فقد تصور العزلة كمصير له ، وهذا هو الاختيار الأصيل الأول الذي اتخذته « بودلير » لنفسه ، إن « بودلير » وقد شعر أنه مهجور ومنبوذ لم يستسلم للعزلة القاسية ، بل تصور أنه يطلب هذه العزلة ، لقد عاش نفسه باعتباره شخصاً آخر ، وهو يؤكد هذه الأخرى .. فهو يشعر ويرغب في أن يشعر بأنه فريد ، فريد في الفرح للجزول .. ، فريد في الرعب للنفي .

إن «بودلير» كما يقول «بيتر ديميني» أشبه بنرجس ، فهو إنسان لا ينسى ذاته أبداً ، وهو ينظر إلى ذاته ليراهم متطلعة ، والأشياء الحقيقية ليست بذات قيمة على الإطلاق ، إن وظيفة الأشياء أن تتيح له أن يتأمل ذاته وهو ينظر إليها ، وبالنسبة للإنسان الذى يتأمل ، فإن كل مشروع يكون عبثاً ، «وبودلير» كان غارقاً فى هذه المبتة . وكانت حياته سلسلة من المشروعات المتضجرة التى لا تعنى إلا اللعب ولا تولد سوى الفثيان .

غير أن «بودلير» كما يقول «سارتر» ، حر ومحكوم عليه بالحرية ، ولا يستطيع أن يجد - سواء فى داخله أو فى خارجه - أى ملجأ ضد هذه الحرية ، ولقد وجد التعبير عن ذلك لا فى حياة العمل ، بل فى الإبداع الشعرى الفنى ، إن إنسان العمل لا يتسائل عن الغاية ، بل يتسائل عن وسيلة تحقيق الغاية ، أما «بودلير» فهو فنان ، والإبداع حرية خالصة ، وأسبق على هذه الحرية .. العلم ..

وكان المعتقد أن يمد «بودلير» حرته الإبداعية إلى مجال القيمة ، ولكنه احتفظ بالمبادئ الأخلاقية ، والثقافة الإنسانية ، وعاود اكتشاف نزعت الإنسانية عن طريق الإبداع الفنى . لقد أراد أن يكون حراً فى عالم صنع من قبل ، فى عالم جاء إليه ولم يكن من صنعه ، ولقد بزغ فجأة فى العزلة والحراء ، فأحس أن كل شئ يجب أن يبدأ من جديد . ومن هنا كان مرضه الوجودى ، وصراعه المرير الحاد ، وفشله الإنسانى الدائم ، وهذا كله راجع إلى طبيعة الاختيار الحر لدى الشاعر ، اختياره لنفسه وللعالم .

إن اختيار «بودلير» كما يقول «سارتر» هو وعيه ، وهو مشروعه الجوهري ، لقد تشيع باختياره ، حتى لقد أصبح هذا الاختيار شفافاً ، أصبح نور رؤيته وشعلة تفكيره ، ولكن الاختيار الأصلى «لبودلير» تم فى حالة من خلداع النفس أوسوء الطوية ، وهو ما ظهر فيما بعد عندما وحد بين نفسه وبين ماضيه ، وتلك كانت محاولة للإفلات من الحرية .

والنتيجة ، النتيجة أن بودلير كما يقول سارتر لم يقدم لمجتمعه سوى بعض الأشياء غير الجبلية ، وظل متغلقاً فى قيعان نفسه ، مشغولاً بأغوار ذاته ، لقد اختار أن يعيش لنفسه ، ومن ثم كان شاهداً على الحقيقة التى تذهب إلى أن الاختيار الحر الذى يصنع به الإنسان نفسه هو اختيار يساوى مصيره .. تلك هى نظرية «سارتر» فى التحليل النفسى الوجودى ، وهذا هو تطبيقه لنظريته على الشاعر الفرنسى الشهير «شارل بودلير» ، وأهمية التحليل النفسى الوجودى ، لا تقتصر على استكمال دائرة المذهب الوجودى الذى دعا إليه «سارتر» وكفى ،

ولكنها همزة الوصل بين عالم الأشياء وعالم الإنسان ، أو بين عالم الوجود وعالم الحرية ، على اعتبار أنه إذا كان الإنسان حرة ، فالفنان حرة مطلقاً ، وهذا هو سر اهتمام « سارتر » بالرواية وعالم الرواية ، فبينه أن الروائي مفكر (فينومولوجي) ، تغلغل عينه مثبتة على ما تفعل ، لا على ما يجب أن تفعل ، ولا على المفروض أن تفعله .

وهو واصف أكثر منه شارح ، وبالتالي فهو يشارك كما تقول « إريس ميردوخ » في اكتشافات الفيلسوف ، وعلى ذلك فالرواية صورة وتعليق على الوضع الإنساني ، كما أنها نتاج تطلعي للحقبة التي تنتمي إليها كتابات « نيتشة » ، وعلم نفس « فرويد » ، وفلسفة « سارتر » .

فإذا نحن (الرواية الوجودية السارترية) ، أو الرواية الوجودية عند سارتر ؟ .. يقول « سارتر » : « إن كل شخصية من شخصياتي قد تأتي أي شيء على الإطلاق بعد أن تكون قد فعلت أي شيء ، وأنا لا أحسب حساباً لما إذا كان من الممكن تصديق العقل في ضوء أفعالها السابقة ، ولكنني أهتم بالوقف وبالحرية الكامنة فيه ، ففي روايات « زولا » يتبع كل شيء أقصى قدرية ممكنة ، فشخصياته ذات ماض ، ولكن شخصياتي ذات مستقبل » .

هكذا يجلد « سارتر » أسلوبه الفني في كتابة الرواية ، فهو إنما يصدر في الواقع عن نظرية الفلسفية الأكثر شمولاً ، ولا يتبع في رواياته الأساليب التقليدية .. مثل الاهتمام ببناء الشخصية والحدث ، وهو الركيزتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما الرواية ، وإشارته إلى « زولا » ، تؤكد أنه إذا كان كتاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحدث تبعاً للدوافع الداخلية للشخصيات ، وللظروف البيئية المحيطة بها ، أي عملاً بقانون الحتمية والضرورة ، فإن « سارتر » ، إنما يختار لنفسه ولرواياته منهجاً آخر ، ومنطلقه الفلسفي في عدم إقامة حاله في الرواية على الأسس التقليدية المعروفة ، هو أنه لا يؤمن بأن الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة ، بل ولا حتى بماضيه ، وإنما الإنسان حرة ، ومحكوم عليه بالحرية ، وبالتالي لا يمكن التنبؤ بمسائتيه من أفعال في اللحظة التالية باعتباره قادراً على أن يتخلص من ماضيه ، وأن يختار طريقاً جديداً في كل لحظة .

« وسارتر » ، لا يصور التجربة الإنسانية عن طريق قصة محبوكة الأطراف ، وإنما ينقلها من خلال متواليات مشهدية لا تخضع لتطور الحدث في الرواية التقليدية ، من موقف إلى عقدة إلى نهاية ، والشكل هنا إنما ينبثق من أن الحياة في نظر « سارتر » ، ليست إلا مجموعة من

الأحداث المنفصلة ، لا تحمل معنى ولا تؤدي إلى شيء .. وهذا ما عبر عنه « أنطوان روكنتان » بطل رواية (الغثيان) بقوله :

« الإنسان دائماً قصاص ، يعيش محاطاً بقصصه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم ، ويحاول أن يحيا حياته كما لو كان يحكيها » .

أى أنه لا يرى وجوداً للتتابع المنطقي في التجربة البشرية ، وإدراكه لهذه الحقيقة هو الذى يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصاً محبوكة .

وتلك هى الرؤيا التى يعبر عنها « سارتر » من خلال الشكل الوجودى للرواية ، الذى لا يتبع الشكل التقليدى لتطور الحدث ، ولا لبناء الشخصية ، فلتواليات من التجارب التى يمر بها روكنتان كاهية لأن تطور هذا المفهوم الوجودى ، أى انفصال الشخصية عن (الأنا) ، وعن البيئة الاجتماعية ، وعن الماضى .

وإذا كانت كل ملامح رواية (الغثيان) الفكرية والفنية ، تؤكد شيئاً واحداً هو الحرية ، فهذا هو المحور الأساسى الذى تدور حوله روايات « سارتر » جميعاً ، فإن قضية الحرية .. ما تدل عليه وما تؤدي إليه .. هى السؤال الضخم الذى يطرحه « سارتر » فى جميع قصصه ورواياته ابتداءً من مجموعته القصصية (الجدار) ١٩٣٧ - ١٩٣٩ ، وروايته الفلسفية (الغثيان) ١٩٣٨ ، وثلاثيته الروائية (دروب الحرية) التى صدر منها : (سن الرشد) و (وقف التنفيذ) ١٩٤٥ ، ثم (الموت فى النفس) ١٩٤٩ ، وأخيراً يحىء الجزء الرابع بعنوان (الفرصة الأخيرة) ، الذى وعد به « سارتر » ولكنه لم يكمله .

أما مجموعته القصصية (الجدار) ، فإن كل قصة من قصصها الخمس تصور فكرة فلسفية أثيرة لدى « سارتر » ، فالقصة الأولى وهى بعنوان (المجموعة) ، يرد بها على فكرة « هيدجر » فى أن الإنسان يستطيع أن يعيش فى اتجاه موته ، ومن ثم يمكن أن يؤنس هذا الموت ، والقصة الثانية بعنوان (الغرفة) ، تصور استحالة أن يخذ العقل بالإرادة من عالم الجنون ، والقصة الثالثة بعنوان (ايروستريوس) ، تستكشف حدود الترتبة اللاإنسانية ، والقصة الرابعة بعنوان (صميمية) ، عبارة عن دراسة لفكرة خداع النفس أوسوء الطوية ، أما القصة الخامسة والأخيرة وهى (طفولة زعم) ، فتصور الطريقة التى يمكن للعقل الإنسانى أن يهرب بها من الشعور بكونه زائفاً عن الوجود ، وذلك بالاندفاع إلى عالم الجنون المريح .

وليس من شك فى أن كل قصة من هذه القصص الخمس كما يقول الناقد « فيليب

تودى ، تعبر عن وعى صادر من كونها كبت لتصوير نقطة فلسفية بعينها ، غير أن القمص جميعاً كما يقول «جون ويتان» بها هزة انفعالية مكثفة ليس من السهولة سير أغوارها ، وما كان يمكن أن يكون لها مثل هذه الهزة ، لو كان «سارتر» قد قصد بكل بساطة أن يصور شيئاً واضحاً من قبل في عقله ..

والذى يعنينا الآن كما يقول «جون ويتان» ، هو أننا نستطيع أن نتبين ثلاثة مظاهر رئيسية للوهي الوجودى فى هذه القصص وهى : الغربة التى لا تقهر ، ثم خداع النفس المفعج للإنسان الذى يمارس غشائه ، أو الذى يتجاوز هذا الغشيان ، وأخيراً استحالة الاستحواذ الحقيقى المباشر على الزمن .

وكل هذه المظاهر ممثلة فى هذه القصص القصيرة ، فالأشياء يتم تناوُّها كشيء غريب فى (الجدار) و (الفرقة) و (طفولة زعيم) ، و (خداع النفس أوسوء الطوية) يصبح شيئاً سخيفاً مضحكاً فى (ايروستريتوس) و (الفرقة) و (طفولة زعيم) ، وصورة تطابق الذات فى القصة الأخيرة هى مظهر لمشكلة الزمن .

غير أن هذه المظاهر جميعاً تظهر فى رواية (الغثيان) ، بعقريّة فريدة ومتطورة ، فإذا كانت (طفولة زعيم) ، تصور حياة شخص وجودى من سن الطفولة إلى تقبل خداع النفس فى أول عهده بسن الرجولة ، فإن (الغثيان) ، تصور شخصية «أنطوان روكانتان» ، وهو شخص فى حوالى الثلاثين من عمره ، يمارس عملية اكتشاف وجوده كنوع من أنواع الأزمة ، وعندما تبدأ القصة نراه يعيش منذ فترة فى (ميناء بوفيل) ، بالقرب من شاطئ البحر ، واسم هذا الميناء بمثابة تحريف لاسم مدينة الهافر ، التى كان يسكنها «سارتر» نفسه ، ويعطى «روكانتان» يكتب قصة حياة شخصية ثانوية من شخصيات القرن الثامن عشر هو «دى روليون» ، والقصة على شكل مذكرات ، وذلك حتى يمكن من إلقاء الضوء على بعض التجارب الغريبة التى أقلقت فى الفترة الأخيرة ، وهو يعيش وحيداً فى المدينة ، فيها عدا علاقات غائرة كونها فى المقهى والمكتبة التى يتردد عليها لكتابة حياة «دى روليون» .

«وروكانتان» فى الواقع يعيش وحيداً فى العالم ، وأقرب إنسان إليه هى «آنى» زوجته السابقة التى انفصل عنها منذ أربع سنوات ، ولهذا فهو وعى معزول على اعتماد لأن يعى عرضيته فى الكون ، وهذا هو بالضبط ما حدث له ، فإن تجارب «روكانتان» الغريبة عبارة

عن نويات تشنها عرضية شعوره بالغثيان ، وهو الشعور الذى يتضاعف حتى يصل إلى حد الأزمة مع تطور القصة ..

وإذا كانت رواية (الغثيان) ، رواية عن فيلسوف أصبح واعياً بفلسفته ، خاصة أن البطل قُدم في الرواية كمغامر سابق ، تحول إلى مؤرخ ، دون أن يقلل ذلك من كونه فيلسوفاً ، فإن (الغثيان) برغم هذا كله ، تظل عملاً روائياً فريداً في نوعه ، وذلك بسبب طبيعتها الفلسفية والأدبية . وربما لم يكن هناك أى عمل آخر اتخذ فيه المزاج الفلسفى مثل هذا الوصف الأذى الكامل . ويمكن بالأحرى كما يقول «جون ويتان» وصف رواية (الغثيان) بعنوان كتاب الفيلسوف الشهير «ديكارت» (مقال فى للنهج) ، كتب فى شكل روائى .. فى القرن العشرين .

أما رواية (دروب الحرية) ، فتكون من ثلاثة أجزاء أو بالأحرى أربعة أجزاء هى : (سن الرشد) ، و (وقف التنفيذ) ، و (الموت فى النفس) و (الفرصة الأخيرة) وإن لم يكمل « سارتر » الجزء الرابع ، أما الجزء الأول فيهم أساساً يبحث بطل الرواية عن ثمن عملية إجهاض لزوجته «مارسيل» ، وتقع أحداث الرواية فى عام ١٩٣٨ ، وأما الجزء الثانى فهو عن (أزمة ميونيخ) ، (وهن سقوط فرنسا) تقع أحداث الجزء الثالث .

وتعد رواية (دروب الحرية) دراسة تفصيلية للطرق المختلفة التى يؤكد بها الناس أويُنكرون حريتهم ، خلال سعيهم الدائب من أجل امتلاك الوجود ، ومن خلال الثقة الكاملة بالذات .

فإذا كان « سارتر » فى رواية (الغثيان) ، قد أظهر بطريقة تجريدية الشكل الحاوى للمشروع الإنسانى ، فهو يحاول فى (دروب الحرية) أن يظهر لنا بطريقة تجسيدية تنوع الطرق التى يحاول بها الناس أن يحققوا الحرية . وذلك كله من خلال دراسة « سارتر » لأنماط الوعي الرئيسية الثلاثة ، وهى المثقف الذى بلا تأثير « ماتيو » ، والفاقد الذى يحدث تأثيراً سلبياً « دانيال » ، والأيدىولوجى الذى يحاول أن يؤثر تأثيراً إيجابياً « برونيه » ...

والرواية عبارة عن جدل يستخدم الرمزية ، والتحليل الجلى الواضح ، والشخصيات الشديدة الشفافية ، التى تثير العقل وتهز الوجدان ، وفيما يتعلق بالعلاقات بين الشخصيات ، فإنه لا توجد نقطة متوسطة بين بصيرة المحلل ، وبين ضياع الشخصية ، فنحن نشعر دوماً بالانتقال العنيف من العماء الكامل إلى الحرية الخالصة ، ومن صمت اللا عقل إلى فراغ

التأمل ، إن سارتر كما تقول « إيريس ميردوخ » ، يقود أبطاله في (دروب الحرية) ، إلى نقطة البصيرة والتحقق واليأس ، وهناك يركبهم .. قد يرجعون وقد سقطوا ، إلا أنهم لا يعرفون كيف يواصلون الطريق ..

ولقد وجه إلى « سارتر » نقد شهير على أساس أن رواياته الثلاث (الجدار) ، (الغثيان) ، و(دروب الحرية) ، هي مجرد تصوير لأفكاره الفلسفية ، والاتهام نفسه ينسحب بالطبع على أعماله المسرحية التي لا تتناولها الآن ، ولكن الرد الذي يمكن أن يلحق هذا النقد ، هو أن « سارتر » ليس من فلاسفة المذهب الذين تتعارض مؤلفاتهم الفلسفية مع كتاباتهم الأدبية ، إنه لا يتأمل تأملاً تجريدياً في الحقيقة والجسمال ، كما أنه لا ينحرف في تيار التحليل اللغوي ، وإنما هو باعتباره (فيونولوجياً) ، يحاول الاستحواذ على المواقف في تكاملها الحي المحسوس ، وباعتباره وجودياً تدفعه فلسفته في الوعي إلى التفكير في الأفراد في حدود وصيهم بأنفسهم وبالأخرين .

وتفكير « سارتر » تفكير فلسفي بلا شك ، لكنه تفكير يشكل (فلسفة حياة) بالمعنى الكامل لفلسفات الحياة ، وعندما يحاول فيلسوف أن يتمسك بهذه الطريقة ، فمن المؤكد أنه لن يبعد تماماً عن النظرة الأدبية .

وعلى أية حال ، يمكن القول كما يقول « جون ويتان » ، بأن « سارتر » بدلا من أن يستخدم رواياته لتصوير أفكاره الفلسفية ، فقد استنبط أفكاره الفلسفية من استحواذه على الحقيقة التي حصل عليها من خلال كتابته لرواياته ، بمعنى أنه لا يوجد خط فاصل بين شكل النشاط ، حيث أن الرواية الكاملة يمكن أن تكون قطعة كاملة من الفلسفة الوجودية ، أو بالأحرى من الأدب الوجودي .

حقاً ، إنه كما كان لفلاسفة الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الفكر الوجودي ، فقد كان « سارتر » أقوى من دعا إلى الأدب الوجودي ، وإن كتابه الشهير (ما الأدب ؟) ، الذي يكشف عن اطلاع « سارتر » الواسع على مختلف المذاهب الأدبية وقدرته التحليل لها ، ليعد دعامة كبرى لهذا الأدب الجديد ، الذي يقول عنه « سارتر » :

« يوضح هذا الأدب في بساطة أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية ، وهو يبين لنا كيف أنه في كل منا يكن الإنسان المبتكر ، فكل إنسان يبتكر نفسه بابتكاره لموقفه الخاص به ، فعلى الإنسان من اليوم أن يبتكر كل يوم » .

وعلى الرغم من أن «سارتر» يرى مجابهة الموقف بكل ما لدى الإنسان من قوة وعنف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلكة وظلاماً ، هو في ذاته أول درجة من درجات التحكم فيه ، فإنه يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب ، بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل النجاة من المأزق ، وذلك بانتخابها ما يتفق والارادة الحرة . وهذا ما عبر عنه «سارتر» تعبيراً رائعاً قال فيه :

« في بعض المواقف لا مكان لتبادل حلين أحدهما للموت .. ويجب أن يتصرف الإنسان بحيث يستطيع في كل حالة أن يختار الحياة » ..

فالحرية قوة متعالية ، يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون من خلالها في تحقيق المواقف الإنسانية ، لكي يكون الأدب بمثابة ضمير المجتمع الحي كما كانت الفلسفة هي ضمير الحرة . وهذا هو «سارتر» فيلسوف الحرية ، وأديب الحياة ، الذي استطاع بفلسفته وأدبه أن يشكل صرخة احتجاج في وجه العصر ، صرخة تيب بعصرنا ألا يكون كسالف العصور ، صرخة تعلن علينا .. الحرية ..

المصادر والمراجع

بالإضافة إلى المصادر والمراجع الأجنبية المذكورة في حينها ، نشر إلى أهم ما رجعتنا إليه من كتب عربية ، مؤلفة أو مترجمة ، في كل فصل على حدة ، من فصول هذا الكتاب :

التقديم

- ١ - د. شكري عياد : الرؤيا للقيادة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.

الصرخة الأولى : هيجل

- ٢ - إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجليل عند هيجل : دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
- ٣ - د. زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة : مكتبة مصر ١٩٧٠.
- ٤ - د. عبد الفتاح الديدي : هيجل - تراجم الفكر الغربي : دار المعارف بمصر ١٩٦٨.
- ٥ - علي أدهم : بين الفلسفة والأدب : دار المعارف بمصر ١٩٧٨.

الصرخة الثانية : كيركيجارد

- ٦ - إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجليل عند هيجل : دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
- ٧ - أنيس منصور : الوجودية : كتب للجميع يونية ١٩٥٦.
- ٨ - د. زكريا إبراهيم : الفلسفة الوجودية (اقرأ) دار المعارف بمصر ١٩٥٦.

- ٩ - د. عبد الغفار مكاوى : هلدزلين - نوابغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر ١٩٧٤
- ١٠ - فرنسيس فرجسون : فكرة المسرح : ترجمة : جلال العشرى
دار النهضة العربية ١٩٦٤

الصرخة الثالثة : رينيه ريلكه

- ١١ - د. عثمان أمين : كراسات ماله لوريد زيريمه « لريلكه »
تراث الانسانية « المجلد الخامس ».
- ١٢ - د. مصطفى ماهر : ألوان من الأدب الألماني الحديث
دار صادر - بيروت ١٩٧٠

الصرخة الرابعة : هنريك إبسن

- ١٣ - روبرت بروستايين : المسرح الثورى : ترجمة : عبد الحليم البشلاوى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٤ - ريموند ويلز : المسرحية من إبسن إلى إليوت : ترجمة : د. فايز
اسكندر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٥ - د. على الراعى : مسرح برنارد شو :
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٦ - د. لويس عوض : المسرح العالمى :
دارا المعارف بمصر ١٩٦٤
- ١٧ - هنريك إبسن : بير جنت : ترجمة وتقديم : د. على الراعى
روائع للمسرح العالمى ١٩٦٤

الصرخة الخامسة : برتراند رسل

- ١٨ - برتراند رسل : محاورات برتراند رسل : ترجمة : جلال العشرى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩

- ١٩- د. زكى نجيب محمود : برتراند رسل - نوايغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر
- ٢٠- د. زكى نجيب محمود : ثقافتنا فى مواجهة العصر
دار الشروق ١٩٧٦
- ٢١- د. قزاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

الصرخة السادسة : أنلريه بريوتن

- ٢٢- جان قال : الفلسفة من ديكاوت إلى سارتر : ترجمة : قزاد كامل
دار الكاتب العربى ١٩٦٨
- ٢٣- جورج فلانجان : حول الفن الحديث : ترجمة : كمال اللامخ
دار المعارف بمصر ١٩٦٢
- ٢٤- د. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث - الجزء الأول
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٥- د. فائق مقي : إليوت - نوايغ الفكر الغربى
دارا المعارف بمصر

الصرخة السابعة : أنلريه مالرو

- ٢٦- أنلريه مالرو : لا مذكرات : ترجمة : قزاد حنناد
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٧- د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر
مكتبة مصر ١٩٦٦
- ٢٨- قزاد كامل : أنلريه مالرو - شاعر الغربة والنضال
دارا للمعارف بمصر ١٩٧١
- ٢٩- د. لويس عوض : دراسات أوربية
كتاب الهلال يناير ١٩٧١

الصرخة الثامنة : أرنت همنجواي

- ٣٠- روبرت سيلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٣١- كارلوس بيكر : أرنت همنجواي : ترجمة : د. إحسان عباس
دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩

الصرخة التاسعة : يوجين أونيل

- ٣٢- باريت كلارك : يوجين أونيل : ترجمة : حسن محمود عباس
المكتبة المصرية بيروت ١٩٦٥
- ٣٣- جلال العشري : لن يسدل الستار :
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧
- ٣٤- دوريس الكستندر : يوجين أونيل : ترجمة وتقديم ديفيد غشبة
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦

الصرخة العاشرة : ألير كامى

- ٣٥- أنيس منصور : الوجودية :
كتب للجميع - يونية ١٩٥٦
- ٣٦- جون كروكشانك : ألير كامى وأدب الغرد : ترجمة : جلال العشري
دار الوطن العربي بيروت ١٩٧٣
- ٣٧- روبرت دولوييه : كامو والغرد : ترجمة : د. سهيل إدريس
دار الآداب بيروت ١٩٥٥
- ٣٨- رمسيس يونان : دراسات فى الفن :
المهنة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٩
- ٣٩- د. عبد الغفار مكاوى : ألير كامى - محاولة لدراسة فكره الفلسفى
دار المعارف بمصر ١٩٦٤

٤٠- د. عبد الغفار مكاوي : البلد البعيد

دار الكاتب العربي ١٩٦٨

الصرخة الحادية عشرة : روجيه جارودي

٤١- روجيه جارودي : واقعية بلاضفات ترجمة : حليم طوسون

دار الكاتب العربي ١٩٦٨

٤٢- محمود أمين العالم : الثقافة والثورة

دار الآداب بيروت ١٩٧٠

الصرخة الثانية عشرة : جون أوزبورن

٤٣- أنيس منصور : وداعاً أيها الليل

الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤

٤٤- جلال العشري : لن يسدل الستار

مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧

٤٥- د. رمسيس عوض : في الرواية الإنجليزية المعاصرة

دار المعارف بمصر ١٩٦٧

الصرخة الثالثة عشرة : كولن ويلسون

٤٦- د. رمسيس عوض : في الرواية الإنجليزية المعاصرة

دارا المعارف بمصر ١٩٦٧

٤٧- كولن ولسون : اللا متنى : ترجمة : أنيس زكي حسن

دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠

٤٨- د. مصطفى بلوي : دراسات في الشعر والمسرح

الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩

الصرخة الرابعة عشرة : فرانسواز ساجان

٤٩- أنيس منصور : يسقط الحائط الرابع

دار القلم ١٩٦٥

الصرخة الخامسة عشرة : صول يلو

- ٥٠- روبرت سبيلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٥١- فردريك هوفن : القصة الحديثة في أمريكا : ترجمة : بكر عباس
دار الثقافة بيروت ١٩٦١
- ٥٢- د. نبيل راغب : موسوعة أدباء أمريكا الجزء الأول
دار المعارف بمصر ١٩٧٩

الصرخة السادسة عشرة : آلان روب جريه

- ٥٣- آلان روب جريه : غروراية جديدة : ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى
دار المعارف بمصر ١٩٦٨
- ٥٤- د. سامية أحمد أسعد : في الأدب الفرنسى المعاصر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

الصرخة السابعة عشرة : جان بول سارتر

- ٥٥- جان بول سارتر : الوجود والعدم ترجمة : د. عبد الرحمن بدوى
دار الآداب بيروت ١٩٦٦
- ٥٦- جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة : د. غنيمى هلال
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦١
- ٥٧- مجاهد عبد المنعم مجاهد : سارتر : عاصفة على العصر
دار الآداب بيروت ١٩٦٥

فهرس

صفحة

٧	: أن نكون عصريين معناه قبل أن نكون أصلاء	تقديم
١٥	: هيجل - الحياة هي حياة الفكر	الصرخة الأولى
٣١	: كيركيجارد - الطريق والحق والحياة	الصرخة الثانية
٤٧	: رينيه ريلكة - الإرادة .. يا لها من إله صغير ! ...	الصرخة الثالثة
٦٥	: هنريك إبسن - لم تعد هناك فاكهة محرمة !	الصرخة الرابعة
٨١	: برتراند رسل - لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر	الصرخة الخامسة
١٠١	: أندريه برتري - الواقع لا .. ما فوق الواقع .. ثم !	الصرخة السادسة
١١٩	: أندريه مالرو - سارق النار ... وعاشق الآثار	الصرخة السابعة
١٣٥	: إرنست جواي - في نهايى بدائيى .. وفي فئالي حياتي	الصرخة الثامنة
١٤٩	: يوجين أونيل - ولدت في لوكاندة .. ومث في لوكاندة	الصرخة التاسعة
١٦٩	: ألبير كامى - الإنسان .. ذلك للمستحيل	الصرخة العاشرة
١٨٥	: روجيه جارودى - الحياة ليست لما ضفاف	الصرخة الحادية عشرة
٢٠٣	: جون أوزبورن - ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان !	الصرخة الثانية عشرة
٢١٩	: كولين ويلسون - اللامتضى .. إنسان هذا العصر	الصرخة الثالثة عشرة
٢٣٥	: فرانسواز ساجان - وداعاً أيتها الأحزان !	الصرخة الرابعة عشرة
٢٥٣	: صول ييلو - هل الفن للفن أم للحياة أم لله ؟	الصرخة الخامسة عشرة
٢٦٩	: آلان روب جرييه - إما الفن أو الفنان ؟	الصرخة السادسة عشرة
٢٨٥	: جان بول سارتر - الإنسان محكوم عليه بالحرية ! ..	الصرخة السابعة عشرة
٣٠٣ المصادر والمراجع	

وللمؤلف . . كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------|
| ١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية | دار الكتاب العربي |
| ٢ - ثقافتنا .. بين الأصالة والمعاصرة | الهيئة المصرية العامة للكتاب |
| ٣ - المسرح أبوالفتون | دار النهضة العربية |
| ٤ - مسرح أولامسرح | دار المعارف بمصر |
| ٥ - سقوط الأقنعة | دار الشعب |
| ٦ - لن يسدل الستار | مكتبة الأنجلو المصرية |
| ٧ - مصطفى محمود .. شاهد على عصره | دار المعارف بمصر |
| ٨ - الضحك .. فلسفة وفن | دار المعارف بمصر |
| ٩ - مسرحيات في وجه العصر | دار المعارف بمصر |
| ١٠ - تياترو .. في النقد المسرحي | دار المعارف بمصر |
| ١١ - جيل وراء جيل | المركز الثقافي الجامعي |

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| ١٢ - القرد الكفيف الشعر | ليوجين أونيل - روائع المسرح العالمي |
| ١٣ - الإله الكبير براون | ليوجين أونيل - روائع المسرح العالمي |
| ١٤ - انظر وراءك في غضب | لجون أوزيرون - مسرحيات عالمية |
| ١٥ - الجنينة | لإدوارد ألبي - مسرحيات مختارة |
| ١٦ - من الوجودية إلى العبث | سارتر - بيكيت - مسرحيات مختارة |

● دراسات :

- ١٧ - فكرة المسرح لفرنسيس فرجسون - دار النهضة العربية
 ١٨ - ألبير كامى / أ / وأدب التمرد لجون كروكشانك - دار الوطن العربى - بيروت
 ١٩ - الموسوعة الفلسفية المختصرة مع آخرين - مكتبة الأنجلو المصرية
 ٢٠ - محاورات برتراند رسل لبرتراند رسل - الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٢٤٤
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٧٣٥٨ - ٦٦ - ٠

١/٨١/١٤٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

هي صرخات وصيحات في وقت معا . صرخات نقي .
وصيحات إثبات . ومن النقي والإثبات . يولد التطور والتغيير .
والميلاد الجديد .

والمؤلف يتناول تلك الشخصيات في مجالات الفكر والأدب
والفن والفلسفة . التي كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير
العصر باعتبارها شهود إثبات . وشهود نقي على عصرنا الحاضر .
بحيث لا يمكن لأى مثقف عصرى - مبدعاً كان أو ناقداً - إلا
أن يكون قد تأثر بأكثرها في جانب من جوانب فكره وإبداعه . .
إنها شخصيات تعيش عصرها . وتتردد في كتاباتها أصداء
الحاضر .